

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



KAFKA:  
UMA HABILIDADE NECESSÁRIA

NUNO AMADO

Mestrado em Teoria da Literatura

2008

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA

# KAFKA: UMA HABILIDADE NECESSÁRIA

Nuno Amado

Mestrado em Teoria da Literatura

Dissertação orientada pela Professora Doutora Fernanda Gil Costa

Lisboa

2008

## **Agradecimentos**

Ao olhar para trás, para o início desta aventura que termina agora, vejo um adolescente com umas quantas ideias imberbes, com algumas intuições confusas, entusiasmado mas indeciso, confiante mas envergonhado. Hoje sou outro. Entre mim e o que fui, entre o que sou agora e o que era então, passaram dois anos, uma tese e pessoas que merecem toda a minha consideração. É a essa “íclita geração”, a essas pessoas que não poderia deixar de lembrar, que estas palavras se destinam.

O meu sincero obrigado ao Professor Miguel Tamen, pelo génio, pelo rigor, pela dedicação a este aprendiz, por tudo; ao Professor António Feijó, pela inspiração, pela modesta imodéstia das suas aulas; ao Professor João Figueiredo, pela simpatia, pela disponibilidade inexcedível; à Professora Fernanda Gil Costa, pela generosidade com que aceitou e acompanhou este orientando, pelos sábios conselhos, pela paciência. A todos eles devo, acima de tudo, a descoberta de que “as árvores, os rios, as pedras são cousas que verdadeiramente existem”.

O meu muito obrigado também aos meus colegas, àqueles que percorreram este caminho comigo e que viveram com a mesma intensidade esta aventura, àqueles que já o tinham percorrido e que me ajudaram a perceber quais os trilhos certos e, sobretudo, à Ana Cláudia: foi a ela, entre estes, que coube a maior fatia de paciência para me aturar e quem mais colaborou com o que fiz.

Nada disto teria ainda sido possível sem a ajuda da minha família. Aos meus pais, ao meu irmão, aos meus padrinhos, o meu maior obrigado. Os meus sinceros agradecimentos também àqueles que me são mais próximos; ao Luís, pela inestimável confiança que deposita em mim; à Rita, claro, por tudo, mesmo tudo.

Isto deve-se a todos vós. A vós e a Franz Kafka, claro.

## **RESUMO**

Esta tese parte do pressuposto de que existe uma relação entre aquilo que a escrita representava para Kafka e as habilidades esquisitas de algumas das suas personagens. Assim, no primeiro capítulo, defendo que a escrita era, para Kafka, uma necessidade e não um prazer ou uma reacção a uma determinada ordem de coisas. Tendo essa necessidade, Kafka tinha de encontrar um modo de satisfazê-la: o segundo, o terceiro e o quarto capítulo apresentam diferentes soluções para este problema, sendo que no quarto é mencionada, pela primeira vez, a noção de habilidade. No quinto e no sexto capítulo, concentro-me nessa noção de habilidade, bem como nos efeitos e nas consequências que o seu exercício produz, e procuro relacioná-la com aquilo que era, para Kafka, a sua escrita. Finalmente, no sétimo capítulo, defendo que haveria determinados espaços adequados àqueles que exercem uma habilidade e procuro caracterizar esses espaços.

## **ABSTRACT**

The central idea of this thesis is that there is some connection between what writing represented for Kafka and the weird abilities of some of his characters. Thus, in chapter One, I argue that writing, for Kafka, was a need and not a pleasure or a reaction against something. Having this need, Kafka had to find a way of accomplish it: chapters Two, Three and Four present different solutions for this problem, being first mentioned in chapter Four the notion of ability. In chapters Five and Six, I focus on that notion of ability, as well as in the effects and consequences the performance of it produces, and I try to relate it to what writing meant for Kafka. Finally, in chapter Seven, I suggest that should exist some appropriate spaces for those who perform an ability and I try to characterise these spaces.

**PALAVRAS-CHAVE:** KAFKA, ESCRITA, HABILIDADE, JAULA, LITERATURA

**KEYWORDS:** KAFKA, WRITING, ABILITY, CAGE, LITERATURE

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>6</b>
<b>LISTA DE ABREVIATURAS.....</b>	<b>10</b>
<b>I. UM NOVELO EMBRULHADO PARA O LADO DE DENTRO.....</b>	<b>11</b>
<b>II. O ABISMO DO CELIBATO.....</b>	<b>22</b>
<b>III. UM COVIL LABIRÍNTICO.....</b>	<b>41</b>
<b>IV. UMA JAULA APERTADA.....</b>	<b>57</b>
<b>V. A HABILIDADE DO DISFARCE.....</b>	<b>69</b>
<b>VI. O PODER DAS HABILIDADES.....</b>	<b>84</b>
<b>VII. A MAIS LONGA DISTÂNCIA ENTRE DOIS PONTOS.....</b>	<b>103</b>
<b>BIBLIOGRAFIA . ....</b>	<b>113</b>

## INTRODUÇÃO

Quando li, pela primeira vez, alguma coisa de Kafka, numa altura em que não sabia praticamente nada do que sei hoje sobre o autor checo, senti uma afinidade esquisita com aquilo que lia. Essa sensação inescrutável foi dando lugar a uma intuição cada vez mais refinada que, com o tempo, viria a transformar-se num argumento. Esta tese é o resultado desse processo.

A minha intuição inicial consistia em ver, nos escritos de Kafka, a figura do artista por excelência, solitário, acabrunhado, à volta do qual se erguia um mundo medíocre. Para essa intuição, tinham confluído apenas as leituras d'*A Metamorfose* e dos três romances, *O Desaparecido*, *O Processo* e *O Castelo*. Vieram reforçar essa intuição as palavras de Vladimir Nabokov, numa das suas *Aulas de Literatura*, a propósito d'*A Metamorfose*: “o isolamento e a estranheza perante a denominada realidade são características constantes nos artistas, nos génios, nos descobridores. A família Samsa que rodeia o insecto fantástico não é senão a mediocridade que rodeia o génio”<sup>1</sup>

Conquanto não totalmente desacetada, a esta intuição não presidia qualquer fundamento sólido. A relação entre as personagens de Kafka e um fundo psicológico comum aos artistas em geral era somente uma tentativa de explicar a estranheza dessas mesmas personagens e a sua condição alienada. Tentar, do mesmo modo, aproximar cada uma destas personagens ao próprio Kafka, imaginando que nelas se espelhava a sua relação com o mundo, era um exercício demasiado perigoso e pouco lúcido. Deste modo, não esquecendo nunca esta intuição, iniciei o trajecto inverso, preocupando-me inicialmente não com Kafka e com as suas preocupações relativas ao mundo, mas com os seus contos em que, de algum modo, alguém praticava uma determinada arte ou possuía determinada habilidade.

Através desta mudança drástica, defini o conjunto de obras de que o meu argumento se iria alimentar e descobri relações que, de outro modo, dificilmente teria descoberto. Assim, ainda que ao longo da tese outras obras sejam mencionadas – algumas delas até demoradamente – a mesma dará especial relevo aos seguintes contos: *Relatório a uma Academia, Um artista da Fome, Investigações de um Cão, O Covil e Josefina, a Cantora ou o Povo dos Ratos*. À exceção d’*O Covil* – ainda que possa ser discutível que o exercício de escavar um buraco seja considerado uma habilidade – nestes contos há pessoas ou animais que têm habilidades, sendo que essas habilidades, não raro, são habilidades esquisitas.

Além de possuírem habilidades esquisitas, estas personagens têm ainda a particularidade de necessitarem delas. A questão da necessidade viria a ser determinante. Afinal, para que serviam habilidades aparentemente incongruentes? Por que razão era tão importante a um determinado artista não interromper o seu número artístico? Necessitar de algo tão inútil quanto uma habilidade só poderia ser uma pista. Credo que o argumento que procurava se me desvendaria caso soubesse responder a estas perguntas, orientei as minhas explorações nesse sentido. Seria, depois disto, muito negligente se não desse importância à forma absolutamente obsessiva com que Kafka lida com a literatura. Na sua obra não-ficcional, aquilo que mais salta à vista é a importância desmesurada conferida à escrita. A relação com Felice, com Milena, com os amigos, com a família, o seu emprego como oficial de seguros – tudo isto era indissociável da sua relação com a escrita. A escrita era, para Kafka, mais do que um passatempo ou um exercício apazível, uma necessidade. Isto não podia ser coincidência.

A partir deste momento, estava apto a relacionar a escrita de Kafka com as habilidades dos seus artistas. Para tal, necessitava de distinguir entre vocação e

---

<sup>1</sup> NABOKOV, Vladimir, “A Metamorfose”, *Aulas de Literatura*, 300.



habilidade. Ao longo desta tese, a tensão entre estes dois termos será absolutamente crucial. Por vocação entendo então uma disposição inata, genética, biológica, algo que encaminha aquele que a possui de encontro a si, impondo-lhe obrigações e restrições, algo que faz parte da natureza da pessoa; por habilidade, pelo contrário, entendo uma aptidão, uma capacidade adquirida com treino, algo que não faz parte da índole de uma pessoa, mas que, por deliberação consciente da mesma, pratica de forma voluntária. A diferença essencial entre estes dois termos tem a ver com o carácter daquilo que se faz. Uma vez que é possível fazer de forma voluntária aquilo que se faz acidentalmente, considero habilidade algo ao qual presidiu uma intenção e vocação aquilo que se faz inadvertidamente. Uma pessoa pode ser cómica por natureza, estar vocacionada para fazer rir os outros pelo seu comportamento engraçado, mas pode também ser cómica por habilidade, por ter treinado e adquirido a capacidade de fazer rir os outros e aparentar ser engraçado. Toda a tese partirá desta distinção e de como ela se relaciona com Kafka e aquilo que a escrita significava para ele.

Por não me ser possível uma leitura suficientemente perspicaz e correcta no original, optei por utilizar, ao longo desta tese, traduções das obras de Kafka em português e em inglês. Para toda a obra não-ficcional de Kafka (as cartas, as conversas com Janouch, os diários, os aforismos e outros escritos), optei por edições inglesas. As razões que me levaram a fazê-lo prendem-se com o não haver, à excepção da *Carta ao Pai*, edições razoáveis dessa parte da obra kafkiana em português. No que concerne à obra ficcional (os três romances, *A Metamorfose*, os contos), optei por utilizar as edições portuguesas que achei terem qualidade indiscutível. No caso dos contos, utilizei a edição publicada pela Assírio & Alvim em 2004 e traduzida por Álvaro Gonçalves, José Maria Vieira Mendes e Manuel Resende, correspondente aos contos publicados em

vida do autor. Para os restantes contos, utilizei a edição inglesa de Nahum N. Glatzer, publicada pela Vintage em 2005. Utilizo ainda, em português, a edição publicada pela Assírio & Alvim em 2004 e traduzida por João Barrento de *Parábolas e Fragmentos*, bem como a edição publicada pela Guimarães Editores, de 1997, com tradução de Alfredo Margarido e intitulada *Antologia de Páginas Íntimas*, pois as mesmas reúnem textos e fragmentos a que não tive acesso de outro modo.

Para finalizar, é ainda necessário referir que optei por traduzir livremente todo o texto citado. Assim, todas as citações de Kafka, mas também as de todos os autores que citei, foram traduzidas e incorporadas no discurso. Fi-lo essencialmente por duas razões: para não quebrar o ritmo do discurso em que eram incorporadas e para não afastar o texto citado do próprio discurso, causando um estranhamento que a coabitação de línguas diferentes sempre causa. Todas essas traduções são, portanto, da minha inteira responsabilidade.

## LISTA DE ABREVIATURAS

- A     *O Desaparecido*, (trad. José Miranda Justo) Lisboa: Relógio D'Água, 2004.
- C     *O Castelo*, (trad. Isabel Castro Silva) Lisboa: Relógio D'Água, 2006.
- CA    *The Collected Aphorisms*, (trad. Malcolm Pasley) London: Syrens, 1994.
- CO    *Os Contos: textos publicados em vida do autor*, (trad. Álvaro Gonçalves, José Maria Vieira Mendes e Manuel Resende) Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- D     *The Diaries of Franz Kafka: 1910-23*, (ed. Max Brod) London: Penguin, 1964.
- F     *Letters to Felice*, (trad. James Stern and Elisabeth Duckworth) London: Vintage, 1999
- J     Gustav Janouch, *Conversations with Kafka*, (trad. Goronwy Rees) London: Quartet Books, 1985.
- L     *Letters to Friends, Family & Editors*, (trad. Richard and Clara Winston) New York: Schocken, 1977.
- LF    *Letter to Father*, (trad. Karen Reppin) Prague: Vitalis, 2005.
- M     *Letters to Milena*, (trad. Tania and James Stern) London: Vintage, 1999.
- P     *Parábolas e Fragmentos*, (trad. João Barrento) Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- PI    *Antologia de Páginas Íntimas*, (trad. Alfredo Margarido) Lisboa: Guimarães Editores, 1997.
- S     *The Complete Short Stories*, (ed. Nahum N. Glatzer) London: Vintage, 2005.

## I. UM NOVELO EMBRULHADO PARA O LADO DE DENTRO

*“A minha felicidade, as minhas capacidades e todas as possibilidades de ser útil de alguma maneira residiram sempre no campo literário.”*

(D 48)

Numa passagem da *Carta ao Pai*, Kafka diz que “a minha escrita era sobre ti, tudo o que eu fazia era lamentar aquilo que não podia lamentar sobre o teu peito” (LF 52). Esta pequena afirmação terá feito com que muitos dos leitores de Kafka imaginassem a sua obra como uma reacção a um determinado tipo de educação da qual o pai, Hermann Kafka, surgia como figura responsável. Depressa se misturou a relação de Kafka com o pai com a relação de Kafka com o mundo e o ser insignificante das suas obras estava, de repente, ameaçado por um poder patriarcal ao qual não conseguia nem podia fugir. A relação conturbada com o pai, de que a *Carta ao Pai* serviu de testemunho, foi ainda, para aqueles que quiseram ler Kafka com a lupa da psicanálise, aquilo que melhor talhou a obra do autor checo.

Outros, como Max Brod, o melhor amigo de Kafka, preferiram, como tão bem observou Walter Benjamin<sup>2</sup>, santificá-lo ou prestar-lhe um preito que, de tão exagerado, não poderia fazer-lhe justiça. O carácter panegírico das observações de Brod fê-lo entrever em Kafka uma consciência judaica que ele nunca teve e guarneceu-lhe os heróis com uma representação colectiva demasiado conveniente. Uma voz autoral

---

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter, “Review of Brod’s Franz Kafka”, in *Selected Writings*, Vol.3:1935-1938, (trad. Edmund Jephcott, Howard Eiland and others), 317-321.

subordinada a um “agenciamento colectivo” foi também como Deleuze e Guattari<sup>3</sup> escolheram ler Kafka, ainda que baseando-se em argumentos diferentes dos de Brod. Pegando numa entrada dos *Diários* em que Kafka fala de literaturas menores, como a literatura ídiche e a literatura checa, e, descontextualizando-a e assumindo erradamente que se tratava de uma reflexão sobre a sua própria literatura, Deleuze e Guattari presumem que Kafka escreve num dialecto “desterritorializado” (o que nem sequer corresponde à verdade) e que, tendo em conta o carácter revolucionário de uma literatura desse tipo, a literatura de Kafka só poderia ser lida como uma manifestação política e colectiva<sup>4</sup>.

Theodor Adorno, por outro lado, interpreta a atitude de Kafka de modo totalmente diferente e argumenta que o que há de mais genuíno em Kafka é a tentativa de preservar a individualidade num mundo capitalista que estava em processo de “déclassement”<sup>5</sup>. O problema do argumento de Adorno, apesar de engenhoso e acertado em muitos pontos, é que incorre precisamente no mesmo erro de fazer de Kafka alguém que reage a um estado de coisas e que, por isso, não pode senão ter um comportamento sócio-político de determinada natureza. Georg Lukács<sup>6</sup>, por seu lado, partilha com Adorno a ideia de que, em Kafka, não há qualquer expressão colectiva, embora vá mais longe e afirme que o escritor checo não tem qualquer espírito crítico nem vontade de intervenção social. Para Lukács, contudo, a ideia de que Kafka é um ser embriagado na sua angústia, rendido à impotência de fazer frente ao mundo moderno, incorre na mesma presunção

---

<sup>3</sup> DELEUZE, Gilles e Félix GUATTARI. *Kafka: Para uma literatura menor*.

<sup>4</sup> Para encontrar uma argumentação mais forte contra a tese de Deleuze e Guattari, ver CORNGOLD, Stanley, “Kafka and the Dialect of Minor Literature”, *Lambent Traces*, 142-157.

<sup>5</sup> ADORNO, Theodor W., “Notes on Kafka”, in *Prisms*.

<sup>6</sup> LUKÁCS, Georg, *The Meaning of Contemporary Realism*.

de considerar que é um determinado estado de coisas exteriores que estipula e fundamenta a literatura de Kafka.

Todas estas teorias têm em comum o mesmo erro crasso: presumir que, para Kafka, a literatura era um meio de expressão e não um fim em si mesmo, presumir que escrever era para ele uma reacção, quer fosse um grito de revolta contra a opressão do pai ou contra um mundo capitalista e hostil, quer fosse a manifestação de uma consciência religiosa, quer fosse uma reacção passiva e resignada decorrente da impotência do homem face a um mundo sem salvação. É precisamente este pressuposto falacioso que é necessário, em primeiro lugar, assinalar e rebater.

A literatura, para Kafka, não era uma reacção a nada; era uma necessidade, uma necessidade tão premente como a necessidade de respirar, por exemplo. Não era, portanto, modelada em função do que lhe era exterior, mas sim algo que saía verdadeiramente de dentro de si. No rascunho de uma carta endereçada ao pai de Felice Bauer<sup>7</sup>, que Kafka anotou nos seus *Diários*, confessa o seguinte: “Acho insuportável o meu emprego porque colide com o meu único desejo e a minha única vocação, que é a literatura. Uma vez que não sou mais nada senão literatura, e não posso nem quero ser outra coisa, o meu emprego nunca me dominará, mas pode no entanto despedaçar-me completamente, e isto não é, de modo algum, uma possibilidade remota” (D 230). A sua única vocação é a literatura; essa é mesmo a sua essência. Aquilo que lhe é exterior, o emprego, a família, a religião, a política, só tem expressão enquanto obstáculos a um modo de vida profundamente obcecado com a literatura. Para Kafka, escrever não pode,

---

<sup>7</sup> Kafka conheceu Felice Bauer em casa de Max Brod, na noite de 13 de Agosto de 1912 e esteve noivo dela por duas vezes, rompendo o noivado nas duas ocasiões. Testemunham esta relação centenas de cartas.

portanto, ser um meio de comunicar com o que o rodeia; não pode ser a manifestação de um carácter sociável e preocupado com o que se passa à sua volta. Escrever é, antes de mais nada, uma necessidade interior e cada palavra é, em primeiro lugar, como refere na última entrada dos *Diários*, “uma lança que se volta contra o orador” (D 423). Aquilo que escreve está voltado para dentro de si, para a sua essência literária, e não para o exterior.

Ainda no rascunho da mesma carta ao pai de Felice, Kafka acrescenta que “tudo o que não seja literatura aborrece-me e eu odeio isso tudo, porque me perturba e retarda, mesmo que eu só pense que tenha esse efeito” (D 231). O simples pensamento de que existe algo para além da literatura é perturbador; só uma existência literária isolada lhe interessa. No texto definitivo da carta, é possível ainda perceber que, do ponto de vista de Kafka, tudo o que ele é, a saber, taciturno, insociável, rabugento, egoísta, hipocondríaco, é resultado de uma “necessidade mais alta”, de uma “vocação irrevogável” (F 352). Deste modo, parece ficar claro que a literatura, em Kafka, não é apenas um atributo como o são todos os outros atributos. A literatura é a sua essência e cada um dos seus atributos é resultado dessa essência. Ser capaz de escrever não é nem o mesmo que ser capaz de dançar nem o mesmo que ter determinado tamanho e determinado peso; ter a capacidade de escrever é ser ele próprio e todos os restantes traços do seu carácter se moldam a essa capacidade. Assim, a literatura, em Kafka, é algo que lhe é intrínseco e não apenas um instrumento, faz parte da sua natureza, não é uma habilidade adquirida com treino.

Tratando-se, então, de uma parte de si, a literatura constitui-se nele precisamente como uma “vocação irrevogável”: escrever é cumprir-se, nada mais. Disto, Kafka tinha perfeita consciência. A 3 de Janeiro de 1912, escreve nos *Diários*: “quando se tornou claro no meu organismo que escrever era a direcção mais produtiva que podia tomar o

meu ser, tudo correu para esse lado e deixou-me vazio de todas as capacidades que se dirigiam para as alegrias do sexo, da comida, da bebida, da reflexão filosófica e, acima de tudo, da música. Eu atrofiava em todas estas direcções” (D 163). Consciente da sua vocação literária, Kafka fez derivar toda a sua concentração para a literatura e, dessa forma, tudo aquilo que não estivesse intimamente ligado à literatura só teria interesse se pudesse ser aproveitado em favor desta.

É possível que seguir “a direcção mais produtiva que podia tomar o meu ser” possa parecer o resultado de uma escolha deliberada, mas Kafka é peremptório ao refutá-lo: “não encontrei esta finalidade independentemente ou conscientemente, ela encontrou-se a si própria” (D 163). Implica isto que a capacidade de escrever lhe era natural e que se lhe revelou a determinada altura. Assim sendo, atrofiadas todas as outras direcções, a única coisa para a qual compreende estar vocacionado é a literatura: ela é tudo o que ele é.

No conto *Um Artista da Fome*, o artista, nas suas últimas palavras, confessa que só exerce a arte de jejuar porque “eu não encontrei o alimento de que gostasse. Se o tivesse encontrado, acredita que não teria chamado tanto a atenção e que me teria empanturrado como tu e todos” (CO 301). Também no artista da fome parecem ter-se atrofiado todas as outras direcções. O não ter encontrado alimento que lhe tivesse agradado é uma atrofia semelhante à atrofia de Kafka direccionada para “as alegrias do sexo, da comida, da bebida, da reflexão filosófica e, acima de tudo, da música”. O jejum foi a única coisa para a qual percebeu ter jeito e, como tal, foi a ele que se dedicou e foi dele que, paradoxalmente, se alimentou. O jejum de Kafka é a literatura e é a ela, porque tudo o resto se atrofiou, que se deve dedicar.

Estar vocacionado para algo não é só seguir essa vocação; é também não poder deixar de segui-la. Como o artista da fome não podia não jejuar, pois não encontrara a



comida de que gostava, Kafka também não pode não escrever. A sua vocação, porque verdadeiramente parte do que ele é, não está à mercê da sua vontade e escrever é, mais do que uma capacidade especial, uma necessidade incontável e inelutável. Numa carta de 18 de Abril de 1914, Kafka diz a Grete Bloch<sup>8</sup> o seguinte: “não tenho controlo sobre a minha capacidade de escrever. Ela vem e vai como um fantasma” (F 436). A sua capacidade de escrever, a sua vocação, parece então uma disposição errática, caprichosa, que se manifesta em si sem qualquer mediação da sua vontade. Noutra carta, desta feita para Felice, datada de 15 de Dezembro de 1912, Kafka, sentindo em si uma excitação súbita, revela que “sinto dentro de mim um desejo tremendo de escrever; o demónio que habita a urgência de escrever começa a mexer-se nos momentos mais inoportunos” (F 130). O processo de escrita parece assim obedecer a um desejo interior contra o qual não se pode opor. Se assim é, escrever, para Kafka, não pode ser uma reacção a um determinado estado de coisas exteriores, já que isso pressuporia uma atitude voluntária.

Se as teorias políticas, religiosas, psicanalíticas e tantas outras estivessem correctas, a escrita, em Kafka, seria produto de um acto deliberado. Mas tal não é o caso. A literatura, muito mais do que uma ferramenta com que tomar uma posição face a alguma coisa, é um ímpeto – e um ímpeto que se manifesta quando menos se espera. Aliás, aquilo que escreve constrói-se livremente dentro de si, como se nascesse espontaneamente. Numa carta de 10 de Janeiro de 1913, destinada a Felice, Kafka revela que “muitas histórias [...] estão a tamborilar os seus toques de marcha na minha

---

<sup>8</sup> Grete Bloch era amiga de Felice Bauer. Conheceu Kafka em Outubro de 1913, enviada por Felice a Praga (Felice morava em Berlim) para servir de intermediária, numa altura em que a relação entre os dois se começava a deteriorar.

cabeça” (F 178). Assim, as histórias parecem nascer dentro de si e a sua intervenção consistir apenas em deitá-las para fora.

Não é despidendo, nesta altura, invocar aquilo que Kafka diz sobre a produção d’*A Sentença*: “a história saiu de mim como um verdadeiro parto, coberta de lama e sujidade, e apenas eu tenho a mão que pode chegar ao corpo e a força de vontade para fazê-lo” (D 214). Assemelhar o escritor a um parturiente é uma ideia que acompanha Kafka e que se manifestará noutras alturas. Para ele, escrever resume-se ao acto de dar à luz. Toda a concepção se conduz dentro dele sem que a sua intervenção seja necessária; dele só se espera que expulse o produto final, dando-lhe vida. Dirigindo-se a Oskar Pollak<sup>9</sup>, em 1903, Kafka refere o seguinte: “talvez te tivesses até apercebido ligeiramente daquilo que eu queria para este Verão. Vou dizê-lo: trazer cá para fora, de uma estocada, aquilo que acredito ter em mim” (L 7). Escrever é, portanto, para Kafka, deitar para fora aquilo que tem dentro de si. Nesse sentido, os seus escritos são, verdadeiramente, pedaços de si.

Max Brod, todavia, ao revelar que Kafka lhe dissera que o conto *Onze filhos* eram pura e simplesmente onze histórias em que estava a trabalhar naquele momento<sup>10</sup>, complica as coisas. Apesar de identificar o acto da escrita com um parto, a literatura que tem dentro de si não corresponde a um filho amado e desejado, que continua a receber a dedicação do pai após o nascimento. Kafka raramente reabilita o que escreve e, à excepção d’*A Sentença* e d’*O Fogueiro*, poucas histórias suas continuam a satisfazê-lo ao longo da vida. Se é verdade que o acto de escrever se pode assemelhar a um parto, aquele que escreve não tem, para com aquilo que escreve, o mesmo tipo de relação

---

<sup>9</sup> Oskar Pollak foi colega de escola de Kafka e os dois tornaram-se bons amigos. Boa parte da correspondência anterior a 1905 é endereçada a este amigo.

<sup>10</sup> BROD, Max, *The Biography of Franz Kafka*, 110.

afectiva que uma mãe tem para com um filho. Para Kafka, trata-se unicamente de expulsar de si essas coisas que habitam dentro dele; não há qualquer afecto paternal ou qualquer relação emotiva para além da comoção momentânea correspondente ao instante em que se dá o “parto”. Como diz a Gustav Janouch<sup>11</sup>, comparando o seu modo de escrever com o uso da fotografia (para si, a fotografia servia para que a pessoa tirasse da mente aquilo que fotografa), as suas histórias são “uma espécie de fechar os olhos” (J 31).

Se as suas histórias são o resultado de um “fechar de olhos”, de um deixar de ver, de um abandono, escrever é afastar de si algo que antes lhe estava próximo. As histórias, neste sentido, não são filhos, mas dejectos. É compreensível, então, que, geradas em si através de insondáveis processos, as suas histórias tenham de ser expulsas do organismo. A literatura, nesta acepção, é uma espécie de doença viral e a escrita, como um espirro ou um vômito, é a defesa que o seu corpo encontra para combatê-la. É por isso que, embora assombrado pelo vislumbre da inferioridade da sua escrita, Kafka diz que “isso não importa, eu não posso parar de escrever” (L 81). Escrever bem ou mal não interessa porque a escrita não é um exercício de virtuosismo mas uma necessidade; da mesma forma, escrever sobre um determinado assunto ou sobre outro é indiferente, porque a escrita, não servindo para dizer nada, não passa de um reflexo incondicionado.

Stanley Corngold, em *Franz Kafka: The Necessity of Form*, também vê em Kafka alguém que, mais do que preocupado em atribuir sentido às ficções, “escreve como alguém que tem de escrever”<sup>12</sup>. Esta necessidade de escrever não advém de nada que lhe seja exterior; não é alimentada por uma consciência religiosa nem por um desejo

---

<sup>11</sup> Gustav Janouch era filho de um colega de trabalho de Kafka. Apresentado pelo pai, Gustav costumava visitar Kafka no trabalho e acompanhá-lo depois pelas ruas de Praga.

<sup>12</sup> CORNGOLD, Stanley, *Franz Kafka: The Necessity of Form*, Preface x.

artístico relevante, por exemplo. A este propósito, atente-se no que diz a 8 de Dezembro de 1911, nos Diários: “tenho agora, e tenho tido desde esta tarde, uma grande ânsia de escrever toda a minha a ansiedade para fora de mim, de escrevê-la para a profundidade do papel tal como sai de dentro de mim, ou então escrever de modo a poder puxar para dentro de mim tudo o que escrevi. Isto não é nenhuma ânsia artística” (D 134). As palavras de Kafka são claras: à necessidade de escrever não preside qualquer “ânsia artística”. A ânsia de escrever é, isso sim, a ânsia de se libertar daquilo que tem de escrever. Do mesmo modo, admitir que a necessidade de escrever possa ser explicada por uma recomendação ou vontade divina, não faz sentido. Kafka não é Íon, não escreve por desígnio divino. Aliás, como ele o diz a Oskar Pollak: “Deus não quer que eu escreva, mas eu – eu tenho de escrever” (L 10). A sua escrita é um espinho virado contra si. E, ao estar virado contra si, está virado contra tudo o que é: contra a vontade divina, contra a sua condição judaica e contra o seu carácter sociável e familiar. Se planos divinos houvesse, seriam o de casá-lo com Felice, o de ter uma profissão estável, o de se incluir com facilidade na comunidade judaica a que pertence, o de corresponder às expectativas dos pais. Mas a escrita opõe-se a tudo isto. Ela é, verdadeiramente, demoníaca e a necessidade que tem dela é uma necessidade perversa.

Entendendo a necessidade de Kafka para a escrita como uma perversão, torna-se mais fácil perceber o que pretende quando escreve, na *Carta ao Pai*, que nos seus livros “tudo o que eu fazia era lamentar aquilo que não podia lamentar sobre o teu peito” (LF 52). Possuindo uma natureza singular, Kafka pertence a uma espécie diferente. Como Gregor Samsa, ao entrar em metamorfose, perde a faculdade da fala: ninguém pode compreender os seus lamentos, muito menos o pai, porque é como se falasse uma língua diferente. Escrever, para ele, é então lamentar-se por pertencer a outra espécie; é passear

pelas paredes do quarto, como Gregor, sem que isso lhe traga benefícios; é reduzir a sua actividade a um carpido que mais ninguém compreende.

Deste modo, escrever é fazer algo que não estabelece contacto com ninguém além dele. E escrever, porque a escrita é ele próprio e para ele próprio, é ser: Kafka é um ser literário. Como o diz a Felice, “eu não tenho interesses literários, mas sou feito de literatura, não sou mais nada, e não posso ser mais nada” (F 341). Tal como Odradek é feito de pedaços de fio, ser “feito de literatura” é ser constituído de um material genético diferente dos restantes homens. Kafka não escreve por interesse ou por vontade, mas porque é literatura: a sua necessidade é de ordem biológica. Sendo assim, é natural que se comporte de maneira diferente, que tenha gostos diferentes. Como Gregor, que deixa de gostar da comida humana e passa a deliciar-se com restos podres, Kafka diz que “odeio tudo o que não se relacione com a literatura, as conversas aborrecem-me (mesmo quando são sobre literatura), fazer visitas aborrece-me, as mágoas e as alegrias das pessoas da minha família aborrecem-me até ao fundo da alma” (D 225). A sua condição literária impede-o de se comprazer com algo que não seja literatura, a sua literatura. A posse dessa condição, dessa vocação, é assim a causa da sua necessidade de cumpri-la.

Essa necessidade é, então, de natureza estritamente ontológica. Kafka escreve porque é “feito de literatura” (F 341) e porque ser feito de literatura tem por predicado a obrigação de escrever. Escreve porque escrever é o reflexo incondicionado da sua essência; escreve porque a escrita, num ser como ele, é uma obrigação involuntária a um estímulo; escreve porque não tem como não escrever. Ser “feito de literatura” é ter em si pedaços de literatura dos quais, de quando em vez, precisa de se livrar; a escrita mais não é que a excreção desses pedaços. Não o fazer, não escrever, não deitar para fora o que tem dentro de si, só pode acarretar consequências ruinosas. Quando se define ao pai de Felice, diz o seguinte: “todo o meu ser está dirigido para a literatura; segui sempre

essa inclinação sem vacilar até ao meu trigésimo aniversário e o momento em que a abandonar deixarei de viver” (F 352). A literatura é assim uma parte importante de si, e uma parte tão importante que, desfazendo-se dela, não pode viver. Escrever, num ser “feito de literatura” (F 341), é tão indispensável como respirar e, no momento em que o deixar de fazer, fatalmente morre.

Por tudo o que foi dito neste capítulo, a escrita, em Kafka, só pode ser entendida como uma reacção a algo se for entendida como uma reacção a ele próprio. Ela é-lhe necessária porque a isso o obriga aquilo que ele é, um ser “feito de literatura”. Escrever, para Kafka, não pode ser um modo de participar no mundo; é antes, isso sim, espreitar por um caleidoscópio virado para dentro de si. Como o diz, “vivo completamente emaranhado dentro da vida” (D 259). Deste modo, é bastante compreensível a afinidade com as vidas de Grillparzer, Dostoiévski, Kleist e Flaubert, que ele considera como tendo consigo “verdadeiras relações de consanguinidade” (F 355), uma vez que a importância da escrita nas vidas destes escritores parece ter atingido igualmente um patamar ontológico. A expressão que me parece, porém, mais feliz para definir aquilo que Kafka era, a sua relação com a escrita e a função desta na sua vida, encontro-a num quinto escritor que, fora ele do conhecimento de Kafka, e seguramente estaria incluído neste grupo, tal é a afinidade. Álvaro de Campos, *nas Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, declara que “Fernando Pessoa seria um pagão, se não fosse um novelo embrulhado para o lado de dentro”<sup>13</sup>. Ora, Kafka é precisamente isto: não poderia ser um novelo mais embrulhado, nem poderia estar mais virado para o lado de dentro.

---

<sup>13</sup> CAMPOS, Álvaro, “Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro”, in *Obra Essencial de Fernando Pessoa: Prosa Publicada em Vida*, 82.

## II. O ABISMO DO CELIBATO

*“O desejo de renunciar à maior felicidade humana por causa da escrita continua a cortar todos os músculos do meu corpo.”*

(F 355)

Havendo em Kafka tão forte instinto direccionado para a literatura, seria de presumir que a sua vida se regesse por um ideal ascético unicamente voltado para esse instinto e que o seu modo de vida se libertasse de tudo o que se pudesse edificar como uma obstrução a ele. Seguindo esta ideia, afirma a Felice: “sempre pensei que o melhor modo de vida para mim seria sentar-me no mais recôndito quarto de uma espaçosa cave trancada com as minhas coisas para escrever e um candeeiro. A comida seria trazida e deixada bem longe do meu quarto, da parte de fora da mais exterior das portas da cave. A caminhada até à minha comida, no meu robe, através dos quartos abobadados, seria o meu único exercício. Regressaria então para a minha mesa, comeria lentamente e com deliberação, e começaria então a escrever de novo” (F 184). Um modo de vida de tal forma peculiar implica um afastamento total e incondicional. Sem esta determinada reclusão, um ser “feito de literatura” (F 341) jamais pode cumprir a sua vocação tranquilamente. Kafka tem consciência disso e diz a Felice que “aquilo de que preciso para a minha escrita é reclusão, não “como um eremita”, que isso não seria suficiente, mas como os mortos. Escrever, neste sentido, é um sono mais profundo que o da morte, e tal como não se arrancariam nem se podem arrancar os mortos da sua cova, eu também não devo nem posso ser arrancado da minha secretária à noite” (F 312). Aquilo de que Kafka precisa é, pois, uma reclusão total, um isolamento maior do que o do

“eremita”. Estar vocacionado para a escrita é ter de escrever ao ponto de afastar de si tudo o que não seja escrever, é experimentar um afastamento incomparável, um “sono mais profundo que o da morte”.

Cumprir uma vocação tem, pois, semelhanças com a morte: é manter-se fora do reino dos vivos por obrigação, como os mortos se mantêm mortos pela obrigação da morte. No caso do artista da fome, a morte coincide mesmo com o cumprimento da sua vocação para o jejum; a necessidade de jejuar é mais forte que a necessidade física de se alimentar e o artista protesta mesmo contra o limite de quarenta dias que o seu empresário impunha para o espectáculo de jejum. Como nos é dito, “ninguém tinha o direito de se considerar descontente com aquilo a que acabara de assistir, ninguém, tirando o artista da fome, sempre e apenas ele” (CO 295). Para o artista da fome, o fim do espectáculo, que corresponderia à sua consagração, ao reconhecimento do seu desempenho artístico, era indesejado. E era-o porque isso significava interromper o jejum, protelar a sua vocação. O que o artista da fome pretendia não era a admiração do público, mas o contínuo e interminável exercício da sua vocação. Se se irritava por não o compreenderem, não era por não compreenderem o esforço que lhe exigia tal desempenho e por não o louvarem por tal esforço. Pelo contrário, a incompreensão do público consistia em não ser capaz de perceber que jejuar, para ele, não requeria qualquer esforço e que, se jejuava, era por não ter encontrado “o alimento de que gostasse” (CO 301). Jejuar, para o artista da fome, era uma necessidade e qualquer obstáculo a essa necessidade era motivo de insatisfação. Como necessidade que era, o jejum era para ele natural, algo de fácil execução: “de facto, só ele sabia, e nem sequer os mais fervorosos aficcionados o sabiam, como era fácil jejuar. Era a coisa mais fácil do mundo. E ele não o escondia, mas ninguém acreditava, acusavam-no de estar a ser modesto ou, a maior parte das vezes, de querer chamar a atenção ou até mesmo de ser



um aldrabão para quem jejuar era fácil porque encontrara uma maneira fácil de o fazer, um aldrabão que tinha ainda por cima o descaramento de quase o admitir” (CO 292). A sua insatisfação reside, portanto, em ser obrigado a suspender a sua vocação, sendo que essa suspensão advinha da incapacidade de o público perceber que jejuar não era um truque, uma habilidade, “uma maneira fácil de o fazer”, mas sim algo que lhe era natural. Ele só se manifesta insatisfeito por não ser compreendido porque essa incompreensão implica obrigatoriamente a suspensão da sua actividade – e, esse sim, é o verdadeiro motivo da sua insatisfação.

Do mesmo modo que, para o artista da fome, só o exercício do jejum tem interesse, para Kafka só a actividade literária interessa: como ele diz, odeia “tudo o que não se relacione com a literatura” (D 225). Assim, tudo aquilo que embargar a necessidade de escrever é motivo de insatisfação. Por arrasto, a incompreensão dos outros, daqueles que consideram a sua actividade um capricho e não uma necessidade, é igualmente um motivo de insatisfação. Em *Primeiro Sofrimento*, um outro conto, publicado em conjunto com *Um Artista da Fome*, Kafka revela-nos aquilo que, para um trapezista, significava a sua actividade no trapézio. O trapezista, mais do que um artista a soldo de um circo, tinha no trapézio a sua vida: aí passava dia e noite, “todas as suas necessidades, aliás bastante modestas, eram satisfeitas por vários criados que por turnos o vigiavam de baixo e faziam subir e descer, por meio de uns recipientes construídos para o efeito, tudo o que lá em cima era necessário” (CO 277). O trapézio, para o trapezista, era muito mais do que um instrumento com que executava uma habilidade; era uma forma de vida. A propósito da necessidade, a dada altura, que tem de um segundo trapézio, o trapezista lança a seguinte exclamação: “Com apenas esta barra nas mãos... como posso eu viver!” (CO 279). A sujeição à sua vocação é um caso de vida ou morte e não há forma de recusar-se a cumpri-la. Esta urgência faz com que não

interrompa, em circunstância alguma, o cumprimento dessa vocação e, além do seu número durante o espectáculo, o trapezista exercita-se no trapézio mesmo quando outros artistas do circo estão a actuar, nunca desce do mesmo, fazendo toda a sua vida nas alturas e, sempre que o circo precisava de se deslocar, “no comboio era reservada uma carruagem inteira na qual o trapezista substituía dentro do possível, e não sem lamentos, a sua habitual maneira de viver passando a viagem na prateleira da bagagem”, enquanto que “na localidade da próxima actuação, no teatro, muito antes da chegada do trapezista, havia já sido colocado o trapézio no seu lugar” (CO 278). Eram, portanto, feitas todas as diligências para que o modo de vida do trapezista não fosse interrompido.

O sofrimento deste trapezista resulta da consciência de que não é possível manter-se sempre orientado para a sua vocação e que o seu exercício no trapézio está sujeito às condições envolventes. Em Kafka, a angústia resultante da incapacidade de escrever é também o “centro de toda a miséria” (L 70), como o confessa a Max Brod. Esta incapacidade de escrever advém, em parte, de tudo o que o envolve: emprego, família, barulhos de diversas ordens, impossibilidade da solidão. A 28 de Março de 1911, regista nos *Diários* as razões pelas quais não se podia dedicar inteiramente à literatura: “não posso agora dedicar-me completamente a este campo literário, como seria necessário, e por várias razões. Abstraindo as minhas relações familiares, não poderia viver da literatura, para começar, devido à lenta maturação da minha obra e ao seu carácter especial; além disso, tenho também impedimentos de saúde e de carácter que não me permitem dedicar-me ao que é, no caso mais favorável, uma vida incerta. Tornei-me por isso funcionário numa agência de seguros sociais. Ora, estas duas profissões jamais se podem conciliar uma com a outra e admitir uma sorte comum. A mais pequena sorte numa delas transforma-se na maior desgraça na outra” (D 49). Estes obstáculos, ainda que repressores, são, para Kafka, necessários. Segundo ele, uma vida orientada

unicamente para a literatura, ainda que se constitua como o seu mais íntimo desejo, não é viável nas circunstâncias em que se encontra em 1911. Não podendo dedicar-se inteiramente à literatura, por questões de carácter, de saúde e da própria natureza da sua obra, opta por se empregar como oficial de seguros. O problema é que, acrescentando à obrigação biológica da literatura, Kafka passava a possuir uma obrigação profissional diurna. Estas duas obrigações eram, naturalmente, inconciliáveis e uma prejudicaria sempre a outra. Numa entrada dos *Diários* de finais de 1911, Kafka diz: “mesmo que eu ignore todos os outros obstáculos (condição física, pais, carácter), obtenho uma desculpa muito boa para não me limitar apenas à literatura apesar de tudo: não posso ousar fazer nada enquanto não tiver um trabalho que me satisfaça plenamente. Isto, é claro, é irrefutável” (D 134). Há, portanto, obstáculos exteriores a uma vida unicamente dedicada à literatura, de entre os quais o mais importante é a profissão: “acho insuportável o meu emprego porque colide com o meu único desejo e a minha única vocação, que é a literatura” (D 230), diz Kafka. Em dado momento da sua vida, Kafka pensa em ir viver para Berlim; para se sustentar, aproveitar-se-ia das suas qualidades como escritor para exercer jornalismo<sup>14</sup>. Talvez assim, livre de Praga, dos pais, dos amigos, do trabalho diário do escritório e das horas-extra na fábrica do cunhado, que tanto o fatigavam, retirando-lhe horas de sono (uma vez que não abdicava de aproveitar a noite para escrever), talvez assim pudesse devotar-se somente à escrita. Mas, enquanto isso não acontecesse, a ruína física que advinha de uma rotina diária tão exigente não lhe permitia ser apenas escritor.

---

<sup>14</sup> “Tenho por isso de deixar a Áustria e – uma vez que não tenho jeito nenhum para línguas e faria fraca figura como trabalhador manual ou de escritório – ir para a Alemanha, pelo menos a princípio, e na Alemanha ir para Berlim, onde há mais probabilidades de arranjar um modo de vida. Ali, em jornalismo, posso fazer o melhor e o mais directo uso da minha capacidade de escrever e assim encontrar um modo de vida pelo menos parcialmente adequado a mim” (D 264).

Deste modo se constitui o grande dilema da vida de Kafka: “a impossibilidade física de escrever e a necessidade interior que tenho disso” (D 219). Tal como no caso do artista da fome, a quem sempre obrigavam a interromper o jejum ao fim de quarenta dias, também Kafka está impossibilitado de se dedicar apenas e continuamente à sua vocação. Mas em que perigos incorreria Kafka, se decidisse dedicar-se apenas à literatura? Será justo presumir que o seu destino se identificaria com o do seu artista da fome, para quem a total obediência à vocação implica necessariamente a morte? Que espécie de consequências acarretaria dedicar-se àquilo a que denomina como, “no caso mais favorável, uma vida incerta” (D 49)?

Numa entrada dos *Diários* de 1910, Kafka refere que voltara a escrever após cinco meses de interregno e afirma o seguinte: “o meu estado não é de infelicidade, mas também não é de felicidade, nem de indiferença, nem fraqueza, nem cansaço, nem outro interesse – mas então o que será? O facto de eu não o saber está ligado à minha incapacidade de escrever. E esta penso que percebo, sem saber o porquê. É que todas as coisas de que eu me lembro não se me apresentam pela raiz, mas algures pelo meio. Que alguém tente segurá-las, que alguém tente segurar a folha de relva e segurar-se a ela, sendo que ela começou a crescer a partir do meio. Há algumas pessoas que o conseguem, provavelmente, os malabaristas japoneses, por exemplo, que sobem uma escada que não se apoia no solo mas nas plantas dos pés de alguém que está meio deitado no chão e que não se encosta a uma parede, mas que sobe simplesmente para o ar. Eu não sou capaz disto – mesmo abstraindo o facto de a minha escada não ter à disposição os pés acima citados” (D 12). Kafka desconhece o seu estado ou, por outras palavras, a que espécie pertence. Mas sabe que isso tem uma relação com o facto de não ser capaz de escrever. No que diz respeito, porém, a essa incapacidade, ele tem a percepção das suas causas: tudo lhe surge fragmentado, sem uma ordem, sem um

princípio, um meio e um fim, sem a concatenação das partes. Assim, de algum modo, a razão pela qual o seu pensamento não é ordenando, concreto e lúcido procede desse seu estado misterioso que “não é de infelicidade, mas também não é de felicidade, nem de indiferença, nem fraqueza, nem cansaço, nem outro interesse”. Para que possa, portanto, superar essa incapacidade de escrever, Kafka precisa de identificar a sua condição. Para isso, assume que “a cada dia, pelo menos uma linha tem de me ser dirigida, tal como dirigem agora o telescópio para os cometas” (D12). Antes de se dedicar à literatura, necessita de executar um auto-escrutínio de modo a ficar a conhecer o bicho que é.

Ora, esse estado, já o sabemos – e Kafka também o sabia – era causado pela existência da sua vocação para a escrita e pela necessidade permanente de escrever. Devotando-se a essa necessidade, aceitando-a incondicionalmente, manter-se-ia afastado do conhecimento de si mesmo e, por conseguinte, perpetuaria a incapacidade de escrever. A única forma de resolver o conflito entre “a impossibilidade física de escrever e a necessidade interior que tenho disso” (D 219) é dirigindo-se a si, como “dirigem agora o telescópio para os cometas”. Não o fazer é seguir as pisadas do ser esquisito em que, pela presença da literatura em si, se transformou.

O narrador do conto *Investigações de um cão* diz que “nós, os cães, temos todas as ocupações estranhas, ocupações nas quais nos recusaríamos a acreditar se não tivéssemos a mais fiável informação acerca delas” (S 293). Por outras palavras, a existência de diferentes ocupações é precisamente aquilo que distingue as diferentes espécies de cães. Em Kafka, a existência da ocupação literária é aquilo que o distingue dos restantes seres humanos. Ele é, por isso, um ser humano com feições diferentes, é um ser híbrido, meio humano, meio literatura. Como o animal do conto, *Um cruzamento*, meio gato, meio cordeiro, “tem no mundo muitos parentes, mas talvez nem um único irmão de sangue” (S 427).

Ainda na mesma entrada dos *Diários* de 1910, Kafka, duplicando-se, enceta um pequeno diálogo consigo mesmo no qual diz o seguinte: “não consegues alcançar nada se renunciasses a ti próprio; mas que perdes tu, além disto, no teu círculo? A este apelo apenas respondo: também eu prefiro que me batam no meu círculo do que bater-me a mim próprio fora dele – mas onde, com os diabos, fica esse meu círculo? Durante um tempo vi-o estendido na terra, como que espargido com cal, mas agora parece pairar em meu redor, quer dizer, nem sequer paira” (D 14). Renunciar a si próprio não é opção; Kafka precisa, pois, de se descobrir, de descobrir o ser que sai agora de dentro dele e que “parece pairar em meu redor”. E o que sai de dentro de si ele vê-o claramente “estendido na terra, como que espargido com cal”. Na entrada dos *Diários* imediatamente a seguir a esta, datada de 19 de Julho de 1910, inicia-se o primeiro de três fragmentos começados pela exortação “«Tu», disse eu”. Nesses fragmentos, Kafka põe em diálogo duas personagens que encenam essa duplicação que ocorre dentro dele: de um lado, um “eu” desconhecedor do seu estado, indeciso em avançar e em entrar numa casa onde, supostamente, esperam a sua vinda; do outro, um “tu” celibatário, que se queda ali na sarjeta, que está ali para o guardar e para o aconselhar, mas que não exerce qualquer tipo de pressão para que o outro o acompanhe. Para Stanley Corngold, a figura do celibatário corresponde ao factor desconhecido, à possibilidade oculta e negativa do “eu”<sup>15</sup>. Nesse sentido, corresponde precisamente ao que sai de si e “parece pairar em meu redor”; corresponde, por outras palavras, ao seu estado desconhecido que “não é de infelicidade, mas também não é de felicidade, nem de indiferença, nem fraqueza, nem cansaço, nem outro interesse”, ao estado incerto que não pode acompanhar porquanto o desconhece. Se assim é, o “eu” é a projecção da vontade de escrever de Kafka. Mas este, enquanto habitante do mesmo espaço do celibatário, está

---

<sup>15</sup> CORNGOLD, Stanley, *Franz Kafka: The Necessity of Form*, 17

privado de escrever, uma vez que a incapacidade da escrita, segundo concluiu, provém desse estado incerto em que se encontra.

A presença da literatura em Kafka origina, portanto, esse estado indefinível que, nestes fragmentos, se prefigura num “monstro produzido através da cópula entre escrever e não escrever”<sup>16</sup>, como o define Corngold. Toda a existência futura de Kafka tem agora de partir desta condição. Voltar atrás não é uma opção, como não é opção para o macaco do *Relatório a uma Academia* regressar à sua natureza símia. A saída, como nesse conto, é para a frente. Ora, este celibatário é a primeira resposta a essa condição inalterável. Tal como acontece com o macaco, quando percebe que estava encurralado, as primeiras reacções ao ser esquisito que a presença da literatura fizera de si são “ficar acorado dobrando os joelhos que me tremiam sem cessar” e voltar “para o caixote com as barras de ferro nas costas a cortarem-me a pele” (CO 265). O celibatário é a aceitação da sua condição e um sacrifício em nome da sua necessidade de escrever; é a consequência de, “em vez de fugir”, optar por deitar-se “como as crianças se deitam de vez em quando na neve, no Inverno, para morrerem de frio” (D 24). Sacrificar-se-lhe é permanecer num estado de ignorância em relação a si mesmo, incapaz de escrever, atrofiado em todos os sentidos, sem saída; é avançar por uma senda escura atrás da qual se esconde um abismo; é transformar-se no “homem que está de uma vez para sempre fora do nosso povo, fora da nossa humanidade”, que está “continuamente esfomeado” e a quem “só lhe pertence o momento, o momento sempiterno do tormento, ao qual não se segue nenhuma centelha de recuperação”, que tem apenas “as suas dores”, “apenas o chão que os seus dois pés alcançam, apenas o apoio que as suas duas mãos agarram, muito menos, portanto, do que o artista do

---

<sup>16</sup> CORNGOLD, Stanley, *Franz Kafka: The Necessity of Form*, 19.

trapézio num espectáculo de variedades, para quem, abaixo dele, ainda estenderam uma rede de segurança” (D 24).

Em alternativa ao abismo do celibato, que se constitui como a perpetuação da angústia de um ser talhado para fazer algo que é incapaz de fazer, Kafka precisa então de encontrar uma forma de sustentar o monstro em que se tornou com a presença da literatura – precisa de descobrir de que modo se pode libertar da sua vocação para a escrita sem, de facto, a ignorar. O final da história destes fragmentos representa um sinal de que é essa outra opção que Kafka tem no horizonte. O “eu”, finalmente decidido a entrar em casa, afirma: “Tenho estado, pela última vez, a preparar-me para ir ter com o grupo” (D 34). A separação do celibatário é inequívoca. A resolução, acrescida anteriormente de uma explicação, dissipa as dúvidas: “quero ir-me embora, quero subir as escadas, se necessário, às cambalhotas. Prometo a mim próprio que o grupo me dará tudo o que eu não tenho, acima de tudo a organização das minhas forças” (D 22). Parece claro que o desejo do “eu”, isto é, da vontade de escrever, implica uma organização das forças. O celibatário, pelo contrário, é aquele que se conforma com a atrofiação das suas faculdades, é aquele que “ficaria satisfeito se pudesse manter – realmente – o seu físico de maltrapilho, assegurar as poucas refeições, evitar a influência de outras pessoas, em resumo, preservar apenas o que é possível num mundo que se está a desintegrar” (D 22). Ao contrário do celibatário, cuja natureza “tende para o suicídio”, que “tem dentes apenas para a própria carne e carne apenas para os próprios dentes” (D 22), Kafka sabe que não pode viver apenas para a literatura. E não o pode porque “sem ter um centro, uma profissão, um amor, uma família, rendimentos; ou seja, sem se manter a si próprio no que é importante contra o mundo – tentando apenas, é claro – sem assim causar nele, até um certo porto, uma grande impressão, graças a um



conjunto grande de posses, uma pessoa não se pode proteger das perdas que momentaneamente a destroem” (D 22).

Em 1910, com 27 anos, antes, portanto, de ter escrito praticamente tudo o que de relevante viria a escrever, Kafka tinha já a consciência de que, embora vocacionado para a escrita, não poderia subjugar-se totalmente a ela, sob pena de ficar soterrado debaixo dos escombros de um edifício mal construído. Como contrapeso para lidar com as imposições exteriores, Kafka precisava de uma profissão, de um lar, de uma vida social. Como o diz nos *Diários*: “sozinho sou incapaz de suportar o assalto da minha própria vida, as exigências da minha pessoa, os ataques do tempo e da idade, a vaga pressão do desejo de escrever, a insónia, a proximidade da loucura – não consigo aguentar isto sozinho” (D 225). Enquanto não compreendesse o seu estado, não teria a capacidade de escrever ininterruptamente. O emprego na seguradora, bem como o romance com Felice, serviriam assim para se esconder momentaneamente da sua vocação, para não sucumbir a essa “necessidade mais alta” (F 352) e para ir adiando o seu destino.

Como ficou claro, porém, a coexistência desses dois pólos inimigos, a vida social e a literatura, é perniciosa. O dilema maior em Kafka resulta do facto de odiar tudo o que não fosse literatura, pelo que a vida social constitui-se como um obstáculo a ela. Esse obstáculo era, porém, necessário, como também fica claro. Assim, necessitando de duas coisas inconciliáveis e tendo a necessidade de escrever, mas estando incapacitado de fazê-lo, está transformado num ser estranho que não tem afinidades com os seres que o rodeiam. A presença da literatura em si é um fardo: por causa dela e porque a existência dela o coloca num estado indefinido, é um objecto fora do sítio, é, como o K. do *Castelo*, um agrimensor numa terra onde não são precisos agrimensores. Este ser estranho em que se transformou precisa, pois, de uma justificação para a sua existência.

Em 1913, numa carta destinada a Felice, Kafka diz: “Não tens ideia, Felice, que estragos a literatura causa dentro de certas cabeças. É como macacos saltando nos ramos das árvores, em vez de estarem firmes no chão. É estar perdido e não ser capaz de o evitar. Que pode alguém fazer?” (F 323) A pergunta evidencia o quão inconclusivos foram os esforços de Kafka. Que pode alguém fazer numa situação destas? O que fazer com uma vocação que, ao mesmo tempo que lhe dá prazer, o asfixia? Que fazer com uma vocação que o faz sentir-se como “um homem das cavernas que faz rolar uma pedra para a entrada da sua caverna, inicialmente como uma brincadeira e para não se aborrecer, mas que, quando a pedra faz com que a caverna fique escura e sem ar, se sente assustado e com uma energia formidável tenta empurrar a pedra”, pedra essa que, no entanto, se tornou “dez vezes mais pesada e contra a qual o homem tem de lutar com toda a sua força antes que a luz e o ar regressem” (L 15)? O que fazer com algo que tanto o apraz quanto o acabrunha?

Kafka é, como se define a Max Brod, “uma amálgama de espinhos que me atravessam” (L 65); tentando defender-se de si próprio e da sua natureza espinhosa só fará com que os “espinhos apenas pressionem mais fundo”. Ignorar a sua vocação, isto é, desembaraçar-se de si mesmo e dos espinhos de que é formado, só pode causar mais embaraço, mais dor. Por outro lado, obedecer-lhe, segui-la obstinadamente é permanecer atravessado pelos espinhos de que é feito, é arriscar sangrar até à morte.

Numa carta de Novembro de 1914, Kafka diz a Felice: “em mim, houve sempre, e continua a haver, dois eus lutando entre si” (F 476). Com esta afirmação, Kafka assume a presença em si de duas personalidades incompatíveis. “Um deles é muito parecido com aquilo que tu querias que ele fosse”, continua Kafka, enquanto o outro “não pensa em mais nada além de trabalho”. Aquilo que Kafka designa aqui como trabalho é, nada mais nada menos, o exercício da escrita, o qual, para ele, representava a sua

verdadeira actividade laboral. A sua psique é então habitada por duas personalidades em conflito: uma delas é a personalidade sociável, moderada, que tem no casamento e na família a ambição máxima; a outra é o celibatário, que vive apenas para a literatura. “Estes dois eus combatem”, avança ainda Kafka, “mas não é uma luta vulgar, na qual dois pares de punhos batem um contra o outro. O primeiro depende do segundo e nunca, por razões inerentes, seria capaz de se sobrepor a ele; pelo contrário, agrada-lhe quando o segundo é bem sucedido e, caso lhe pareça que ele está a ser derrotado, ajoelha-se ao seu lado, ignorando tudo o resto”. Trava-se, pois, dentro dele, um combate desigual: da mesma maneira que Kafka está dependente da sua vocação para a escrita e não lhe pode fugir, o primeiro dos combatentes depende do segundo.

A luta interior descrita a Felice é representada através de uma relação semelhante àquela que nos mostram os fragmentos de “«Tu», disse eu”: de um lado, uma figura hesitante, servil, tímida e desconhecadora de si; do outro, um celibatário que vive fechado em si e para si, que “não pensa em mais nada além de trabalho”. Ainda assim, o primeiro dos dois, embora dependente do segundo, não aceita dissolver-se nele – por isso, os dois lutam. Conceder-lhe o poder para o puxar para si seria dar-lhe força para o aniquilar, seria tornar-se nele. A 30 de Setembro de 1917, Kafka volta a falar destes dois combatentes a Felice, distinguindo-os moralmente: um, o eu sociável e familiar, como bom, o outro como mau. Se, porventura, o mau encontrasse armas com que vencer o bom, tudo estaria acabado para os dois. É assim que explica a sua tuberculose, que lhe fora diagnosticada dias antes, entendendo-a não como uma doença em si, mas como consequência de uma condição. E que condição era essa? Precisamente este combate. Declara Kafka: “secretamente, não acredito que a doença seja tuberculose, pelo menos não essencialmente tuberculose, mas sim um sinal da minha falência geral. Pensei que a guerra pudesse durar mais, mas não pode. O sangue não vem do pulmão, mas sim de

uma facada decisiva dada por um dos combatentes” (F 567). Assim, a guerra acaba com a morte de um dos combatentes – neste caso, o combatente bom, o eu sociável – e o avanço da tuberculose de Kafka até à morte é apenas o último suspiro do moribundo. Não é por acaso que o diagnóstico da doença é o pretexto final que Kafka usa para cancelar, pela segunda vez, o noivado com Felice: afinal, aquela parte de si que desejava casar fora ferida mortalmente – o casamento era agora impossível.

Kafka reconhece, portanto, que a resposta do celibato não é uma saída satisfatória. Convertendo-se à solidão, deixando a literatura apoderar-se de si, definharia. A direcção que o celibatário lhe oferece representa assim um perigo à sua existência. Que Kafka tinha consciência disto revela-o o conto *Um Fratricídio*, escrito alguns meses antes de lhe ser diagnosticada a tuberculose. Nesse conto, Schmar espera a uma esquina que Wese saia do escritório. Traíçoeiro, apunhala-o e mata-o, perante a impassividade de Pallas, que assiste a tudo sem nada fazer a não ser, depois de cometido o crime, gritar que vira tudo. A relação entre Schmar e Wese, embora nunca seja revelada, só pode ser, de acordo com o título da história, de irmandade. Quanto ao motivo do crime, embora não nos seja dado, pode ser adivinhado. Schmar, depois de matar Wese, exclama: “Bem-aventurança do assassínio! Alívio, voo libertador pelo correr do sangue alheio” (CO 257). Segundo Walter Hinderer, tal exclamação, ao revelar um sentimento de alívio, demonstra que estamos perante uma luta<sup>17</sup> à qual o assassínio põe um fim. O assassino, cumprindo a sua missão, sente-se então aliviado com o fim da luta e com a libertação que tal fim implica. Quase de forma premonitória, o conto encena a luta interior que Kafka relatara a Felice e cujo desfecho, como a faca que Schmar espeta “à direita do pescoço e à esquerda do pescoço e à terceira vez bem fundo na barriga” (CO 257) de Wese, é a “facada decisiva dada por um dos combatentes” (F 567) que, na

---

<sup>17</sup> HINDERER, Walter, “An Anecdote by Kafka: “A Fratricide””, in *Kafka’s Selected Stories*, 250.

prática, corresponde aos primeiros sintomas da tuberculose. Aliás, as características das figuras de Schmar e Wese correspondem às figuras das duas personalidades: Schmar espera na rua, numa esquina, solitário, enquanto Wese tem um emprego do qual sai e uma mulher em casa à espera que ele chegue.

Ademais, Walter Hinderer identifica no nome da personagem Wese uma proximidade com a palavra alemã “wesen”, que significa “ente”<sup>18</sup>. O destino de Wese, a morte às mãos do irmão, está assim relacionado com o perigo a que o “ente” empírico de Kafka está sujeito. Kafka pressentia que a luta que se desenrolava em si poderia conduzi-lo a um abismo sem retorno: neste sentido, ele é Pallas, assistindo, sem reacção, ao crime de Schmar. Quando este tem lugar, a sua única reacção é constatar o facto a que assistiu e resignar-se à inevitabilidade do fim da luta: “subitamente, parece que a perda de sangue era demasiado grande” (F 567).

A 9 de Agosto de 1917, a primeira hemorragia dava o primeiro sinal; a partir daí, Kafka sabia que não melhoraria: “nunca mais ficarei bom. Simplesmente porque isto não é o tipo de tuberculose que possa ser deitada numa espreguiçadeira e curada, mas uma arma que continua a ser de suprema necessidade enquanto eu me mantiver vivo” (F 568). A tuberculose é, pois, uma arma, “uma arma comparada à qual as outras incontáveis armas usadas anteriormente, começando na “incapacidade física” e passando pela minha “obra” e pela minha “parcimónia”, parecem convenientes e primitivas” (F 567), uma arma ao dispor do celibatário, da aberração que a existência da literatura em si criara, de modo a mantê-lo direccionado para si. “Da sua tuberculose”, diz ainda Kafka, “este obtém agora o tipo de apoio imenso que uma criança consegue ao se agarrar às saias da sua mãe. O que mais pode o outro esperar? Não terá a guerra sido esplendidamente concluída? É tuberculose, e isso é o fim” (F 567).

---

<sup>18</sup> HINDERER, Walter, “An Anecdote by Kafka: “A Fratricide””, in *Kafka's Selected Stories*, 248.

A possibilidade do celibato acarretava, por isso, um abismo inevitável. Dedicar-se unicamente à literatura, aceitar o ser estranho em que se metamorfoseara, só poderia apressar-lhe o fim. Sem o resto, sem a oposição ao celibatário, Kafka era um paradoxo, alguém que necessitava de escrever, mas que estava incapacitado de tal. Acompanhar o celibatário seria aceitar o paradoxo que era e, enquanto tal, não poderia viver. Conta Gustav Janouch que Kafka, numa conversa com o pai de Janouch, dissera que estava “envolvido na rebelião mais destrutiva e quase completamente desesperançada que poderia haver” (J 157). Quando lhe perguntaram contra quem se rebelava, Kafka foi peremptório: “contra mim mesmo”, “contra as minhas próprias limitações e contra a minha apatia” (J 157). Kafka estava assim envolvido numa luta sem grandes esperanças de vencê-la, numa luta que consistia ao mesmo tempo num equilíbrio entre duas forças, numa luta, porém, cuja existência era tão destrutiva quanto necessária.

A escrita apresenta-se assim como uma necessidade e como um tormento. Ignorá-la, fazer de conta que a não tem em si, que não é “feito de literatura” (F 341), presumir que, no fundo, é um homem normal, igual a todos os outros, não é opção. Quando tenta aproximar-se dos outros e se empenha a fundo nisso, a sua “miséria é assegurada” e ele “então é nada” (F 46). Mas vergar-se à sua existência literária também não é a solução certa. Como tal, precisa de encontrar uma alternativa a estas duas, precisa de saber o que fazer com a sua vocação para a escrita.

O narrador das *Investigações de um cão* percebe, a determinada altura, que a única coisa que é estranha em si e que os outros não admiram é a sua natureza. Pertencia ao tipo de “cães que são esmagados pelo silêncio, que desejam quebrá-lo” (S 297) e, como tal, dedica-se a fazer perguntas e procurar respostas. Perguntar é, para o cão, uma necessidade igual à necessidade que a literatura é para Kafka; a curiosidade insatisfeita esmaga-o do mesmo modo que a literatura dentro de Kafka o atormenta. Mas ao

persistir neste modo de vida, que não é nada mais nada menos que aquilo que define a espécie à qual pertence, fortalece a sua estranheza ao olhos dos outros e afasta-se cada vez mais da comunidade canina. De forma semelhante, seguir a vocação literária, para Kafka, seria optar por um trilho que levaria a um abismo, seria, como aconteceu com o cão das *Investigações de um cão*, afastar-se cada vez mais dos seus pares.

No conto *O Caçador Gracchus*, o cadáver do caçador Gracchus conta ao prefeito de Riva que morrera ao cair de um penhasco, enquanto perseguia um presa. Morrera, pois, ao perseguir o seu modo de vida, a sua vocação. A sua vocação, aquilo que, no fundo, ele era, conduziu-o à morte e ao desconhecimento do mundo; como tal, situa-se entre a vida e a morte, esquecido, traído pela sua própria essência de caçador. Quando o prefeito lhe pergunta se não se culpava por lhe ter acontecido aquilo, Gracchus responde que não, pois “eu era um caçador; havia algum pecado nisso? Seguia a minha vocação de caçador na Floresta Negra, na qual, naquele tempo, ainda havia lobos. Eu emboscava, disparava, acertava no meu alvo, esfolava as peles das minhas vítimas: havia algum pecado nisso? O meu trabalho era abençoado. “O Grande Caçador da Floresta Negra” foi o nome que me foi dado. Havia algum pecado nisso?” (S 229). Gracchus, por imaginar que a sua vocação era abençoada, não julgava incorrer em qualquer culpa por segui-la. Caçar, de acordo com o seu raciocínio, era perfazer-se, era cumprir aquilo para que nascera. Como tal, considerava que o ser caçador não era a razão pela qual se perdera. Para Kafka, pelo contrário, escrever não é um acto abençoado. Como ele diz: “Deus não quer que eu escreva, mas eu – eu tenho de escrever” (L 10). Segundo Stanley Corngold, o celibatário de “«Tu», disse eu” é a “figura da recusa em aceitar a culpa ontológica da atrofia em todas as direcções<sup>19</sup>. Segundo esta perspectiva, tal como no caso do celibatário, o caçador Gracchus, por

---

<sup>19</sup> CORNGOLD, Stanley, *Franz Kafka: The Necessity of Form*, 20.

seguir incondicionalmente a sua vocação de caçador, é culpado por se atrofiarem nele todas as outras direcções. Por orientar a sua vida apenas para a sua vocação de caçador, ignorara os perigos que esse modo de vida acarretava. Tal como o celibatário de “«Tu», disse eu”, Gracchus é a figura da recusa em aceitar a sua culpa. Em Kafka, optar pela vida de celibatário, optar por seguir incondicionalmente o apelo da literatura, como Gracchus segue o apelo da caça ou o cão das *Investigações de um cão* o apelo da satisfação da curiosidade, significaria ser culpado da atrofia de “todas as capacidades que se dirigiam para as alegrias do sexo, da comida, da bebida, da reflexão filosófica e, acima de tudo, da música” (D 163), significaria ser culpado de se afastar do mundo dos vivos.

A recusa da culpa é também a opção tomada por Joseph K. n’*O Processo*. Partindo do princípio de que era inocente e que uma conjura o pretendia condenar, Joseph K. alega-se inocente. O problema é que, segundo Stanley Corngold, “ele não pode ser “salvo” fazendo o papel de uma pessoa acusada num sentido civil/legal, uma vez que, na ausência de uma acusação, os seus protestos de inocência não têm papel a tomar num tribunal”<sup>20</sup>. Deste modo, continua Corngold, “ele está condenado a pensar o seu caso através do prisma de uma detenção civil e, por esse erro, deverá certamente morrer”. O erro de Joseph K. é por isso antecipar a sentença, é defender-se de uma acusação que não existe, é proclamar-se inocente antes de perceber de que modo poderia ou não ser culpado. Joseph K., como o caçador Gracchus, não questiona a sua natureza; aceita-a e julga-se abençoado por ser como é. Ora, Kafka percebe que essa não é a solução. Aceitar a sua natureza estranha e lutar, em favor da mesma, contra o mundo é travar um combate inútil que só pode conduzir à morte. Num dos seus aforismos, regista o seguinte: “o celibato e o suicídio situam-se em degraus semelhantes de

---

<sup>20</sup> CORNGOLD, Stanley, *Lambent Traces*, 64



conhecimento; de modo algum o suicídio e o martírio, talvez na realidade o casamento e o martírio” (PI 164). O celibato tem, por isso, uma relação com o suicídio; é uma entrega, uma desistência perante a incapacidade de existir.

Como a perseverança numa vocação conduz ao isolamento, amplia a estranheza de um modo de vida e pode, eventualmente, levar à morte, mas, ao mesmo tempo, essa vocação jamais pode ser abandonada, porque é parte do material genético de que se é feito, há que encontrar uma saída, há que encontrar forma de se justificar. A 21 de Junho de 1913, nos *Diários*, afirma: “o mundo tremendo que tenho na minha cabeça. Mas como libertar-me e libertá-lo sem me despedaçar? E mil vezes ser despedaçado do que retê-lo em mim ou enterrá-lo. É para isso, de facto, que eu estou aqui, isso é perfeitamente claro para mim” (D 222). Kafka não poderia ser mais explícito: aquilo que tem de fazer é expulsar o “mundo tremendo” que tem em si, mas fazê-lo de forma a não se despedaçar. Conseguindo-o, arranjando uma forma de não o reter em si nem de enterrá-lo, libertar-se-ia.

### III. UM COVIL LABIRÍNTICO

*“Todo o homem é, na verdade, um labirinto.”*

(J 97)

O problema de Kafka é agora claro e esboça-se em duas tensões contrárias: a necessidade de escrever, uma vez que tem um “mundo tremendo” que precisa de expulsar, e a impossibilidade de o fazer, pelas mais variadas razões. Para sobreviver, precisa de levar uma vida dupla: de dia, enfiado num escritório, como um oficial de seguros; à noite, à secretária, dominado pela sofreguidão da escrita. Essas duas necessidades antagónicas e que o atraem em simultâneo só poderiam atormentá-lo; por isso, precisa de encontrar uma solução. Essa solução, ainda que indiscernível, existe: “qualquer que fosse a coisa que me tirasse de entre duas mós, as quais ordinariamente me trituram, suportá-la-ia, desde que não me provocasse uma dor física muito grande, como um benefício” (PI 131). No fundo, metamorfoseado num ser bizarro, precisa de encontrar utilidade para a sua bizarria; sendo “feito de literatura” (F 341), precisa de encontrar um modo de tornar a literatura num benefício.

A 27 de Novembro de 1913, assenta nos *Diários*: “a firmeza que a mais insignificante escrita me proporciona está para além da dúvida e é maravilhosa” (D 242). Escrever – Kafka reconhece-o – ainda que de forma insignificante, tem benefícios. Esses benefícios, essa firmeza, são, em parte, da mesma espécie daqueles que teve ao escrever, naquela noite inesquecível de 22 para 23 de Setembro de 1912, *A Sentença*: “Esta história, *A Sentença*”, diz Kafka, “escrevia-a eu de um jacto durante a noite de 22 para 23, das dez da noite às seis da manhã. Quase não conseguia tirar as pernas de debaixo da secretária, elas ficaram rígidas de estar tanto tempo sentado. A terrível

tensão e alegria, a maneira como a história se desenvolveu perante mim, como se eu estivesse a andar sobre as águas. Várias vezes durante esta noite senti o meu peso às costas. Como tudo pode ser dito, como há para tudo, para as mais estranhas fantasias, um grande fogo à espera no qual elas perecem e renascem novamente[...] Só desta maneira é que se pode escrever, só com uma coerência destas, com esta abertura total do corpo e da alma” (D 212). A experiência da produção d’*A Sentença*, essa “abertura total do corpo e da alma”, ficaria gravada na memória de Kafka até ao fim dos seus dias. Era essa experiência, esse deleite sentido com o puro exercício da escrita, que Kafka, sempre que escrevia, procurava alcançar.

Escrevendo, como nessa noite, Kafka adquiria uma firmeza benéfica; abrindo-se de corpo e alma sobre o papel, desfrutava de um prazer incomparável. Segundo Max Brod, Kafka ter-lhe-ia dito, sobre a última frase d’*A Sentença*, que, ao escrevê-la, “tinha em mente uma violenta ejaculação”<sup>21</sup>. Toda a sua escrita parece, pois, funcionar como uma “violenta ejaculação”: liberta-o momentaneamente dos constrangimentos exteriores e fá-lo experimentar uma “terrível tensão e alegria”. Era precisamente o êxtase obtido com a produção d’*A Sentença* que Kafka procurava alcançar sempre que escrevia. Como o diz a Gustav Janouch, para ele a literatura é um “relaxamento, um meio de prazer que alivia a vida inconsciente, um narcótico” (J 47). Escrever tinha, portanto, o benefício de aliviar “a vida inconsciente”; funcionava como um narcótico, como um fármaco que obliterava, por momentos, a presença dolorosa da sua essência literária. Aquilo que tinha a fazer era, pois, encontrar um modo de reproduzir as condições em que escrevera *A Sentença*.

Para que pudesse, então, escrever como desejava, precisava, no momento da escrita, de uma reclusão total, da tal “reclusão, não “como um eremita”, que isso não

---

<sup>21</sup> BROD, Max, *The Biography of Franz Kafka*, 102.

seria suficiente, mas como os mortos” (F 312), como a descreve a Felice. O problema dessa reclusão é que não é viável. E não é viável porque existem ameaças à mesma, ameaças exteriores e interiores, perigos que a cercam e razões intrínsecas. Para poder reproduzir as condições em que escrevera *A Sentença*, para poder extrair da literatura os seus benefícios, precisa debelar essas ameaças, precisa de arranjar forma de contornar os obstáculos exteriores e, ao mesmo tempo, os seus próprios obstáculos. O conto *O Covil* ilustra, de forma plausível, esse projecto.

Em *O Covil*, um animal cuja espécie não chega a ser revelada aperfeiçoa o seu covil e reflecte sobre a função e a utilidade do mesmo. O covil era, além do local que escolhera para viver, uma fortaleza pensada para deter possíveis invasores exteriores. Mais do que uma habitação, era um refúgio, um buraco no qual “se poderia por fim espreguiçar em paz” (F 561). A sua construção visava pois defender o seu habitante de eventuais perigos exteriores e oferecer-lhe um isolamento e uma paz inextinguíveis. Dentro do covil, o tempo é infinito porque “tudo o que ali faço é bom e importante e satisfaz-me de algum modo” (S 342). Em nome dessa satisfação, deve preservar a existência do covil e da reclusão que o mesmo providencia. Para tal, é necessário que faça tudo o que estiver ao seu alcance para que o covil não seja descoberto e invadido. O problema é que fechar todas as entradas e saídas não se constitui como uma opção: além de precisar de sair para caçar, deveria ter “um modo de sair rapidamente se necessário”, pois, apesar da sua vigilância, poderia ser “atacado de um qualquer ângulo inesperado” (S 325). Segundo ele, enquanto vive “em paz na mais recôndita câmara da minha casa, o inimigo pode estar a escavar o seu caminho devagar e furtivamente na minha direcção. Não digo que ele tenha melhor faro que eu; provavelmente sabe tão pouco de mim quanto eu dele. Mas há saqueadores insaciáveis que escavam às cegas através do chão e para os quais o tamanho da minha casa oferece a esperança de

acertarem, ao acaso, nalguma das suas passagens mais remotas. Eu tenho, certamente, a vantagem de estar na minha própria casa e de conhecer todas as passagens e para onde elas levam. Um saqueador pode muito facilmente tornar-se numa vítima minha – e uma muito succulenta, por sinal. Mas estou a ficar velho; não sou tão forte como muitos outros e os meus inimigos são incontáveis; poderia bem acontecer que ao fugir de um inimigo eu fosse cair nas mandíbulas de outro. Qualquer coisa pode acontecer! Em todo o caso, eu devo ter a certeza de que há algures uma saída fácil de alcançar e francamente desimpedida onde eu não tenha que fazer nada para sair, para que nunca sinta – que os Céus nos protejam! –, de súbito, os dentes do perseguidor no meu flanco enquanto estou a escavar desesperadamente para me libertar, ainda que em terra solta” (S 326).

Como em Kafka, também no animal d’*O Covil* a reclusão total, embora se constitua como o único modo de vida capaz de satisfazê-lo, não é uma hipótese sensata: precisa de uma saída porque ela constitui “uma esperança e eu não posso viver sem ela” (S 326). A existência de uma saída permite, porém, que a mesma funcione como uma entrada para qualquer predador que o veja a entrar e a sair de lá ou que lá caia por acidente. Desse modo, o covil nunca se encontra verdadeiramente protegido – a consciência disso faz com que jamais interrompa o projecto de defesa do mesmo. Por isso, divide o seu tempo ora fora do covil, espiando a entrada do mesmo para evitar que seja violada, ora dentro dele, pondo em prática sucessivos e elaborados planos de defesa. Ao sair, ocupa uma posição estratégica da qual possa enxergar a entrada do covil e observar, do exterior, os perigos a que o mesmo pode estar sujeito. Numa primeira fase, essa acção parece-lhe proveitosa: “dá-me prazer infinito e tranquiliza-me” (S 334). Além disso, diz que é como se “não estivesse a olhar para a minha casa, mas para mim a dormir e tivesse a alegria de estar num sono profundo e, em simultâneo, de manter uma vigilância sobre mim” (S 334) e considera, por isso, as suas saídas indispensáveis. Só

mais tarde se apercebe que, enquanto vigia o seu covil, aquilo que lhe dará segurança quando dentro dele, ele próprio pode ser alvo de uma vigilância. Nessa altura, compreende que o facto de vigiar o covil não o torna seguro, já que a segurança dele está dependente da sua vigilância e essa vigilância pode sempre estar comprometida.

Incapaz de garantir a segurança do covil através de uma vigilância atenta ao mesmo, decide voltar para dentro. A partir desse momento, passa a ter a consciência de que jamais poderá ter a certeza de que o seu covil é seguro e assume uma existência dupla: ao mesmo tempo que pretende usufruir da paz e do conforto que o seu covil deve providenciar, pretende protegê-lo para que possa usufruir dele. Como Gerhard Kurz afirma, o animal deseja, em simultâneo, “existir e saber que existe”<sup>22</sup>. Esse desejo é impraticável pois, saindo de si mesmo para se observar, transforma-se num novo observador que não está isento de poder ser, igualmente, observado.

Ora, a relação do animal com o covil é precisamente a relação de Kafka com a literatura. Tal como o animal, a existência literária de Kafka pretende habitar um local esquecido, isolado, livre de perigos, onde houvesse paz suficiente para se poder dedicar inteiramente à escrita. Numa das cartas que escreveu a Milena Jesenská<sup>23</sup>, por volta de 1921, Kafka revela eloquentemente essa pretensão: “Sossego, escuridão, rastejar para um esconderijo, isto sei e a isto devo obedecer, não posso agir de outra maneira” (M 160). Ainda assim, existe nele uma pretensão contrária, uma pretensão que oferece resistência, que o impele para longe daquilo que a sua natureza exige: “Eu, um animal da floresta, estava, naquela altura, apenas na floresta, deitado algures numa vala imunda

---

<sup>22</sup> KURZ, Gerhard, “The Rustling of Stillness: Approaches to Kafka’s “The Burrow””, in *Kafka’s Selected Stories*, 337

<sup>23</sup> Kafka conheceu Milena após ela traduzir algumas das suas obras para checo. Desenvolveu-se entre eles um romance de grande fôlego, apesar de Milena ser casada e de Kafka estar noivo, na altura, de Julie Wohryzek.

(imunda apenas como resultado de eu lá estar, claro). Foi então que te vi, cá fora – a coisa mais maravilhosa que já tinha visto. Esqueci-me completamente de tudo, esqueci-me de mim, levantei-me, aproximei-me – apesar de amedrontado nesta nova, embora familiar, liberdade – aproximei-me ainda assim, alcancei-te, tu eras tão boa que eu encolhi-me ao teu lado como se fosse meu direito, deitei o meu rosto na tua mão, estava tão feliz, tão orgulhoso, tão livre, tão poderoso, tão em casa – outra e outra vez isto: tão em casa – mas eu era, fundamentalmente, somente um animal, ainda pertencia somente à floresta, vivia aqui a descoberto somente pela tua graça, lia sem me aperceber disso (pois, afinal de contas, tinha-me esquecido de tudo) o meu destino nos teus olhos. Isto não poderia durar. Embora me acariciasses com a mais generosa das mãos, terias de reconhecer coisas estranhas que fariam lembrar a floresta, da qual eu surgira e à qual eu realmente pertencia. [...] Eu tinha de voltar para a escuridão, não conseguia suportar o sol, estava desesperado, mesmo como um animal perdido, comecei a correr o mais rápido que conseguia, e sempre com o pensamento: ‘Se ao menos eu pudesse trazê-la comigo!’ E o pensamento contraposto: ‘Haverá alguma escuridão onde ela está?’” (M 158). Kafka identifica-se, então, como um “animal perdido” que pertence à escuridão e à solidão da floresta, que cede, por momentos, à tentação dos prazeres exteriores (como seja a possibilidade do casamento com Felice, o romance com Milena, o escritório, a família), mas que, pela sua natureza, por pertencer à floresta, acaba por sempre ser obrigado a regressar. A floresta escura é, nesse sentido, o seu habitat natural, o lar ao qual pertence o bicho em que, pela presença da literatura, se tornou. Ignorar isto é ir contra a sua natureza, é desobedecer a si próprio: “a minha vida, a minha existência, consiste nesta ameaça subterrânea. Se ela cessar, eu também cesso, é o meu modo de participar na vida; se ela cessa, eu abandono a vida, tão facilmente e tão naturalmente quanto alguém fecha os olhos” (M 160).

Fora desse covil ao qual pertence, Kafka não se sente confortável por muito tempo. Tal como o animal durante as suas saídas, apercebe-se que a observação exterior de si mesmo não lhe garante qualquer tipo de segurança e só pode, portanto, regressar ao seu covil. A consciência de que a sua existência literária não pode ser justificada através de uma existência exterior que se encarregue de lidar com os perigos a que ela está sujeita faz com que não seja capaz de se sentir seguro – o seu dilema continua. Tal como o animal se apercebe de que vigiar o seu covil não tinha qualquer utilidade, Kafka compreende que a sua existência empírica, enquanto tentativa de justificar a sua existência literária, é profundamente inútil: não é possível imaginar, como ele adverte Felice, “um ser humano que leve uma vida tão inútil como eu levo, mas que esteja vivo, apesar de tudo, e por estar vivo obtém não mais do que andar à volta de um enorme buraco a guardá-lo” (F 227). O enorme buraco que guarda, a entrada do covil, representa a condição ideal para a sua existência literária. Mas, quer dentro, quer fora dele, Kafka está preocupado em protegê-lo. Enquanto assim estiver, a sua vida é duplamente inútil: não pode usufruir dele nem preocupar-se consigo mesmo ou com outra coisa que não o buraco.

Devido à imperiosa necessidade que tem de escrever e aos benefícios que isso lhe traz, a escrita é, para Kafka, extremamente importante. Como tal, precisa de protegê-la a todo o custo, assim como precisa de proteger as condições que a tornam possível. Numa carta a Robert Klopstock, em Abril de 1922, Kafka afirma: “esta escrita é a coisa mais importante do mundo, para mim [...], do mesmo modo que a sua ilusão é importante para o louco [...] ou do mesmo modo que a sua gravidez é importante para uma mulher. Então, a tremer de medo, protejo a escrita de qualquer distúrbio, e não apenas a escrita, mas a solidão que é parte dela” (L 323). O problema está, no entanto, na impossibilidade de fazer duas coisas ao mesmo tempo: escrever e proteger a escrita,



gozar o covil e vigiá-lo. A partir do momento em que passa a estar preocupado com a segurança do seu covil, o animal deixa de ser capaz de desfrutar dele; tendo ele sido construído para esse propósito, deixa de ter utilidade. Em Kafka, acontece o mesmo: a partir do momento em que passa a preocupar-se com a protecção da escrita e da “solidão que é parte dela”, perde a capacidade de escrever e essa solidão deixa de ter utilidade.

Como confessa a Felice, precisa de um tipo de paz especial: “tudo o que eu quero é paz, mas o tipo de paz que está para além da compreensão das pessoas. Obviamente – uma vez que ninguém, em nenhuma família, precisa do tipo de paz que me é necessário; nem para ler, nem para estudar, nem para dormir, de facto nada precisa do tipo de paz que eu preciso para escrever” (F 484). Esse tipo de paz, contudo, não lhe é possível obter: há demasiados inimigos que o impossibilitam, nem todos visíveis. “Não é só por inimigos externos que eu estou ameaçado”, diz o animal d’*O Covil*. “Há também inimigos nas entranhas da terra. Eu nunca os vi, mas há lendas que falam deles e eu acredito firmemente nelas. São criaturas das profundezas da terra; nem as lendas as conseguem descrever. As suas próprias vítimas mal as poderão ter visto; elas vêm, ouves o raspar das suas garras debaixo de ti, no chão, que é o seu elemento, e já estás perdido. Nessa altura, de nada serve consolares-te com o pensamento de que estás em tua própria casa” (S 326). Se é verdade, por um lado, que o animal do covil se pode proteger de alguns inimigos, emboscando-os ou iludindo-os, não pode assegurar-se, por outro, de que não haja outro tipo de inimigos ocultos que o observam e que se furtam à protecção que ele faz de si mesmo e do seu covil. Sem o dom da omnisciência, o animal não pode ter a certeza que o seu covil esteja a salvo. Tendo a consciência disso, jamais será capaz de gozar, em toda a sua plenitude, a solidão que o covil lhe proporciona.

Assim, além dos inimigos exteriores, a sua própria consciência funda-se como um inimigo.

Em Kafka, isto não é diferente. O “tipo de paz que está para além da compreensão das pessoas” (F 484) é-lhe impossibilitado por inimigos exteriores – o trabalho no escritório, as visitas de familiares ou de amigos, todo o tipo de relações sociais, as mais variadas formas de barulho (a “serraria do outro lado da rua” (L 337), durante a estadia na casa de Verão da irmã Ottla<sup>24</sup>, em Planá, em 1922, “o atroz bater das portas” (M 43), as crianças barulhentas, a música vinda dos apartamentos vizinhos, o bater das horas do relógio, etc.) a fobia de ratos, durante a estadia em Zürau<sup>25</sup> – mas também por um inimigo interior relevante, um medo intrínseco.

---

<sup>24</sup> Ottla era a irmã mais próxima de Kafka.

<sup>25</sup> A fobia a ratos é designada por surifobia. A meio de Novembro de 1917, Kafka, a viver em Zürau, conta a Felix Weltsch, a Max Brod e a Oskar Baum, que uma praga de ratos lhe invadira o quarto (“houve uma medonha invasão de ratos” (L 172)) e o impedia de dormir de noite (“Por volta das duas da manhã, fui acordado por um sussurro à volta da minha cama e, desde essa altura, o sussurro não cessou até de manhã” (L 168)). Para combater essa praga, passou a ter no seu quarto um gato com o qual, no entanto, não suportava dividir o espaço. A relação que a fobia dos ratos estabelece com a ameaça caracterizada pelos inimigos do animal d’*O Covil* é evidente: “a minha reacção para com os ratos é de puro terror. Analisar a sua origem seria tarefa de um psicanalista, algo que não sou. É certo que este medo, como uma fobia de insectos, está ligado ao objectivo inesperado, inevitável, mais ou menos silencioso, persistente e secreto dessas criaturas, no sentido em que elas esburacaram as paredes envolventes com os seus túneis e estão lá dentro escondidas, no sentido em que a noite é delas, no sentido em que, por causa da sua existência nocturna e da sua pequenez, estão demasiado afastadas de nós e, assim, afastadas do nosso poder. A sua pequenez, especialmente, acrescenta outra dimensão ao medo que inspiram. Por exemplo, a ideia de que exista um animal que se pareça exactamente com um porco – por si só, divertido – mas que é pequeno como um rato e poderia surgir a fungar de um buraco no chão. Essa é uma ideia horrível” (L 174). Ainda sobre este tema, o pânico causado por uma praga de ratos é também assunto de um fragmento deixado nos *Diários*, intitulado *Memórias do Caminho de Ferro de Kalda*.

Este medo é do mesmo género daquele que relata a Oskar Baum<sup>26</sup>, numa carta de 4 de Julho de 1922, ao referir que, além de tudo o que o impelia para Georgental, havia uma “razão especialmente importante para ir: o meu medo” (L 331). Kafka confessa então que tem “um medo horrível desta viagem, não exactamente, é claro, da viagem em si e de maneira alguma apenas da viagem, mas de toda a mudança” (L 331). Assim, tal como as saídas do animal do seu covil, viajar para Georgental seria desafiar o seu medo. Este desafio era-lhe necessário porque, quanto mais aceitasse o seu medo e se mantivesse imutável, mais aterradora seria cada mudança: “quanto maior a mudança, maior o medo, mas isso é apenas relativo. Se eu me confinasse apenas às mais pequenas mudanças – embora a vida o não permita – a mudança de uma mesa no meu quarto acabaria por ser tão aterradora quanto a viagem a Georgental” (L 331). Kafka reconhece, uma vez mais, que a aceitação incondicional da sua vocação, ao relegá-lo para uma posição de total isolamento e de total imutabilidade, implica um aumento do seu medo da mudança, um aumento que é directamente proporcional ao grau de reclusão em que se encontra; quanto mais fechado no seu covil, maior o medo que tem ao sair dele. Na prática, uma vez que percebe que quanto maior a reclusão, maior o medo, este medo da mudança não é senão “um medo da morte” (L 331).

Apesar disto, ao contrário da força que o obriga a resistir ao medo da mudança, há nele outra força – ou uma fraqueza – que o impele a aceitar esse medo e a rejeitar a mudança. Nesse sentido, a mudança significa também, “em parte, o medo de chamar a atenção dos deuses” (L 331). Diz Kafka que, “se eu continuar a viver aqui no meu quarto, um dia passa tão regularmente como o último. É claro que alguém tem de tomar conta de mim, mas isso é algo que já está a ser feito, a mão dos deuses está apenas a

---

<sup>26</sup> Kafka conheceu Oskar Baum em 1904 e, daí em diante, passaram a ser amigos. Baum perdera a vista, como Kafka conta a Janouch, durante a infância, era professor de música e escritor.

segurar mecanicamente as rédeas. Tão agradável, é tão agradável passar despercebido. [...] Mas deixar agora esta feliz situação, partir livremente com a bagagem sob o vasto céu para a estação de comboios, mover o mundo, embora, para ser correcto, nada se mostre senão o movimento dentro de mim próprio – isso é horrível” (L 332). Possui, portanto, dois desejos antagónicos: o de estar cada vez mais isolado e o de fugir à solidão. Quer usufruir do seu quarto, do seu covil inacessível, de modo a passar totalmente despercebido – isso seria o ideal –, mas, por saber que quanto mais isolado do mundo estiver, maior medo dele terá, sabe que isso não lhe pode ser senão prejudicial. Como tal, tem de desafiar o medo: “isso tem de ser feito. Caso contrário – e não levaria muito tempo – desaprenderia completamente a viver” (L 332).

Como no caso do animal d’*O Covil*, o medo de Kafka resulta da consciência de que não pode proteger o seu modo de vida de todos os inimigos. Tendo essa consciência, é incapaz de se cingir ao seu covil, à sua inclinação para a escrita, pois tem de estar preocupado em defender-se desse medo. O problema é que, quanto mais se preocupa com o seu medo, mais inseguro se sentirá; quanto maiores os planos para debelar o medo que o aflige, maior a consciência da inutilidade desses planos e maior, portanto, a aflição causada pelo medo. Tudo se desenrola, então, num ciclo vicioso, num labirinto sem saída: um modo de vida que tem de ser protegido até às últimas consequências conduz à consciência de que nenhuma protecção é totalmente impenetrável; havendo esta consciência, origina-se o medo; o medo incita a maiores preocupações com a protecção; maiores preocupações com a protecção alertam a consciência para a imperfeição das mesmas, o que origina ainda mais medo; e assim por diante. Depois de voltar da incursão ao exterior, durante a qual se apercebe que a vigilância do covil não implicava a segurança do mesmo, o animal adormece e, ao acordar, ouve um silvo constante cuja origem não consegue identificar. Não sendo

capaz de ter a certeza que espécie de ameaça produzia tal som, o seu medo aumenta gradualmente e aquilo para o qual o covil fora criado, a tranquilidade, passa a ter cada vez menos efeito. À medida que a consciência de que o covil não o pode proteger se apura, menos utilidade tem. Atribui então o silvo desconhecido ao labor de uma besta que escavava na sua direcção e relembra um incidente semelhante na sua juventude. “A principal diferença entre aquele tempo e este”, diz-nos, “é simplesmente o facto de que o covil estava, na altura, apenas no começo” (S 355). Assim, em vez de ficar transido de medo, o animal ficou, naquela altura, apenas curioso. Sem se ter detido, na altura, a projectar a sua defesa, não tinha consciência dos perigos a que estava sujeito e o silvo não representava, por si só, uma ameaça; estando apenas no começo da construção do seu covil e ainda sem objectivos claros para ele, fazendo da construção apenas uma experiência, não tinha razões para achar que estivesse em perigo.

Deste modo, a necessidade de proteger um modo de vida é directamente proporcional ao empenho na mesma. Quanto maior for a extensão do covil e quanto maiores forem as condições que o mesmo oferece, isto é, quanto maior for a reclusão, maior será a consciência de que o mesmo não é perfeito e maiores serão, por conseguinte, os perigos e a importância dada a cada um dos inimigos que o ameaça. O crescimento progressivo do medo só pode conduzir, portanto, a uma reclusão cada vez maior, o que, por sua vez, conduzirá a um medo maior. E assim até à morte. Cada vez mais enredado neste modo de vida sem saída, o medo de Kafka só poderia aumentar e a necessidade só poderia ser a de se afastar cada vez mais de “toda a gente até ao ponto da insensibilidade”, “fazer de todos um inimigo, não falar com ninguém” (D 229) até que nada mais restasse. “Isto significará”, diz Kafka, “que daqui em diante eu não deverei sair da Boémia, depois ficarei confinado a Praga, depois ao meu quarto, depois à minha cama, depois a uma certa posição na cama, depois a nada mais. Talvez, nessa altura,

possa ser capaz de renunciar à alegria de escrever voluntariamente – voluntariedade e alegria é o que conta” (L 335).

Ora, “a existência do escritor”, diz Kafka, “está verdadeiramente dependente da sua secretária e, se ele quer manter a loucura à distância, nunca se deve afastar da sua secretária, tem de se agarrar a ela com unhas e dentes” (L 335). Enquanto escritor, Kafka precisa da sua secretária como o animal precisa do seu covil. E, mais do que da sua secretária, precisa da solidão que ela lhe dará: “a solidão é o meu único objectivo, a minha maior tentação, a minha oportunidade, e assumindo que pode ser dito que eu “planeei” a minha vida, foi sempre com a ideia de que a solidão pode caber confortavelmente nela” (L 359). Kafka depende da solidão, mas depende primeiro das condições ideais para essa solidão. Estar dependente de uma coisa que, por sua vez, depende de outra, é não poder usufruir dela. Estando preocupado em manter-se próximo da sua secretária, não pode usufruir da solidão que ela lhe confere. “Há em mim”, diz Kafka, “um instinto de defesa que não tolerará que eu tenha o mais pequeno grau de bem-estar duradouro e que despedaça a cama de casal, por exemplo, mesmo antes de ela estar pronta” (D 410). Aprisionado por esse instinto de defesa, jamais pode encontrar um espaço ideal para o exercício da sua vocação.

Numa carta a Max Brod, de 12 de Julho de 1922, escreve: “tenho estado irrequieto ou sentado como uma pedra tal e qual um animal desesperado no seu covil. Inimigos por todo o lado” (L 338). Esta sensação de “inimigos por todo o lado” é assim o resultado de uma natureza medrosa que tem origem na impossibilidade de conciliar dois instintos opostos: um instinto literário, que o faz necessitar de escrever, e um instinto de defesa que o aconselha a proteger as condições ideais para que possa escrever. Incapaz de escrever estando preocupado em proteger a escrita, arrasta a sua existência dentro de um labirinto do qual não pode escapar.

Como Dédalo e Ícaro<sup>27</sup>, precisa portanto de fabricar umas asas de cera com as quais se evadir. Numa carta a Robert Klopstock, de Junho de 1921, Kafka diz que conseguia imaginar um Abraão que nunca teria executado o sacrifício de Isaac se a sua casa não estivesse totalmente construída: “ele nunca seria capaz de executar o sacrifício porque não conseguiria sair de casa, seria indispensável, a quinta necessitaria dele, haveria sempre algo que lhe tomaria o tempo, a casa não estaria acabada. Até que a casa estivesse terminada, até que tivesse essa segurança atrás de si, não poderia sair” (L 285). Isto é exactamente o que se passa com o animal d’*O Covil*, uma vez que não pode desfrutar do covil enquanto não o acabar, enquanto não tiver essa “segurança atrás de si”, e é o que se passa com Poseidon, o deus dos mares, no conto *Poseidon*. Neste conto, Poseidon, responsável pela gestão dos mares, nem sequer saía do escritório, tanto era o seu trabalho. A sua esperança, contudo, como a esperança do animal d’*O Covil*, que tem por objectivo construir uma fortaleza tão segura que um dia possa jazer ali em paz, era um dia, no fim dos tempos, já não haver trabalho para fazer e poder então, passear e conhecer os mares. Assim, parece claro que, para que seja possível dedicar-se a uma vocação, há que haver segurança. Para que possa escrever, Kafka tem primeiro de encontrar um modo de vida no qual a escrita não se constitua como uma abjecção, um modo de vida que lhe assegure a possibilidade de escrever, uma existência que permita a existência da sua vocação para a escrita. A atentar no caso d’*O Covil*, esse projecto pode não ter conclusão e o resultado pode ser um ser indeciso, amedrontado, incapaz.

“A escrita”, afirma Kafka “nega-se-me. Daí o projecto das investigações biográficas. Biografia não, investigação e descoberta de elementos o mais ínfimos

---

<sup>27</sup> Dédalo e Ícaro, seu filho, tinham sido encarcerados no Labirinto de Creta, projectado pelo primeiro, a mando do rei Minos, para aprisionar o Minotauro, mas escaparam graças a umas asas, fabricadas por Dédalo, que colaram aos ombros com cera.

possível. A partir daí quero então erguer-me, como alguém que tem uma casa pouco segura e quer erguer ao lado outra, mais sólida, se possível com os mesmos materiais da primeira. O pior é quando, a meio da obra, lhe faltam as forças e agora, em vez de uma casa pouco segura, mas acabada, fica com outra meio destruída e meio pronta, ou seja, nada. O que se segue é a loucura, qualquer coisa como uma dança de cossaco entre as duas casas, durante a qual o cossaco vai raspando e espalhando terra com os tacões das botas, até que a sua própria cova se abre debaixo dele” (P 118). Para escrever, Kafka precisa de uma casa “mais sólida”. Mas se essa solidez, como no caso d’*O Covil*, não for alcançada, o projecto aborta e Kafka fica então preso entre o dever de escrever e o dever de fazer o que tem de fazer para que possa escrever; fica, como o cossaco, que “vai raspando e espalhando terra com os tacões das botas, até que a sua própria cova se abre debaixo dele”. Escrever, neste sentido, é um risco: trata-se de desfazer “uma casa pouco segura para erguer ao lado outra, mais sólida”, mas que, uma vez inacabada, o deixa sem nenhuma.

Ficou dito, no capítulo anterior, que a opção por seguir a sua vocação, a opção pelo celibato, a opção pela atrofia das “capacidades que se dirigiam para as alegrias do sexo, da comida, da bebida, da reflexão filosófica e, acima de tudo, da música”, implicava um prolongamento da incapacidade de escrever. A construção de um modo de vida que sustentasse essa necessidade de escrever poderia parecer uma resposta satisfatória. Acontece, porém, que uma construção desse género é interminável e consome todos os esforços ao construtor. Assim, preocupado em proteger a sua escrita, em justificá-la, Kafka também não escreve. O que Kafka faz, ao ver-se vocacionado para a literatura, é procurar justificar esse modo de vida bizarro. Mas, ao procurar uma justificação, está automaticamente a afastar-se do modo de vida que pretende justificar. Se Kafka, enquanto escritor, depende continuamente do acto de justificar esse modo de



vida, deixa de poder escrever. Enquanto procurar justificar a sua existência literária, estará sempre dependente quer da necessidade da literatura, quer da justificação dessa necessidade – uma coisa impossibilita a outra.

O labirinto construído à entrada do covil, que servia o propósito de dificultar a entrada ou iludir qualquer intruso, é, pois, uma sinédoque de todo o covil. Uma construção que visa justificar um modo de vida, mas que, ao fazê-lo, torna esse modo de vida inútil, é um labirinto fechado. Aprisionado no covil, o animal não poderia nem gozá-lo nem desfazer-se dele. Como tal, lamenta-se, pois “a vulnerabilidade do covil tornou-me vulnerável; qualquer ferida nele magoa-me como se tivesse sido eu a ser atingido. É precisamente isto que eu deveria ter previsto; em vez de pensar apenas na minha defesa, [...] deveria ter pensado na defesa do covil” (S 355). Se tivesse pensado na defesa do covil, talvez tivesse encontrado um modo de ele se tornar invulnerável e, com isso, conservar a sua utilidade. Não conseguindo justificar o seu modo de vida através da reclusão, Kafka continuava, portanto, sem poder escrever. Puxado, simultaneamente, para dois lados que se anulam, para a necessidade de se fechar e para a necessidade de escrever, permanece num território sem escapatória e inacabado<sup>28</sup>. Nesse território, não pode fazer da sua existência literária mais que ela mesma, não pode furtar-se à bizarria que dela advém. O “mundo tremendo” continua, por isso, dentro de si, e libertar-se dele continua a ser uma necessidade insatisfeita.

---

<sup>28</sup> Stanley Corngold, em *Lambent Traces*, parte de um aforismo e considera que Kafka, enquanto escritor, obrigado a obedecer à lei moral, procura através da escrita justificar a sua existência. Segundo Corngold, o problema moral de Kafka é possuir um determinado conhecimento do Bem e do Mal e, possuindo-o, estar obrigado a agir segundo esse conhecimento. Não tendo, porém, força para agir desse modo, deve destruir-se a si próprio, coisa para a qual também não tem forças. Assim, sobram as justificações como tentativas de adquirir uma determinada paz. A escrita funcionaria, assim, como um modo infrutífero de se justificar, um modo que, contudo, era a única coisa que lhe restava.

#### IV. UMA JAULA APERTADA

*“Ter o sentimento de estar preso e ao mesmo tempo  
o outro, o de que, se estivesse solto, seria pior.”*

(D 32)

Possuindo uma natureza literária, Kafka é um ser disforme. Como tal, deve estar confinado a um espaço só seu, a um lugar ermo, como o quarto de Gregor Samsa, onde nem os familiares se atrevem a entrar, desprovido de tudo o que o possa relacionar com a restante humanidade. Nessas condições, assim banido do mundo, como na *Metamorfose*, Kafka está condenado a definhar e a morrer, como Gregor, de inanição. É contra esse desfecho que pretende, porém, lutar. Tentar justificar a sua natureza abjecta parece não ser uma solução fácil de colocar em prática: a sociedade não está preparada para aceitar no seu seio e tratar como irmão alguém que é ostensivamente estranho. Gregor tenta manter-se apegado à sua humanidade, tenta preservar a mobília do seu quarto, tenta não afugentar os pais e a irmã, tenta integrar-se novamente na família, indo até à sala para escutar Grete, que tocava violino. Mas todas essas tentativas acabavam por se revelar inúteis; ora escorraçado, ora agredido, ora vilipendiado, terminava devolvido ao quarto. A sua bizarria era tal que todos os seus actos eram bizarros aos olhos dos outros. Tentar justificar a bizarria através de actos bizarros não poderia, portanto, solucionar o seu caso, uma vez que jamais seria compreendido.

Como Gregor, Kafka terá passado a vida sem conseguir justificar a sua existência bizarra e sem conseguir reaproximar-se do meio envolvente. Não ficou limitado ao seu quarto, aprisionado para que não estivesse em contacto com o mundo, mas terá carregado “as grades consigo para todo o lado” (J 20). Este cativo, estas grades que o

acompanhavam constantemente são o resultado de uma natureza injustificável. “A arte, para o artista, é apenas sofrimento”, diz Kafka, “através do qual se liberta para novo sofrimento. Ele não é um gigante, mas apenas um pássaro, de plumas mais ou menos brilhantes, na gaiola da sua existência” (J 16). Possuindo uma natureza literária, sendo “feito de literatura” (F 341), Kafka está reduzido à sua existência; é, nesse sentido, um pássaro dentro de uma gaiola, um pássaro como o albatroz de Baudelaire, a quem as grandes asas, em terra, impedem de andar. Perante essa situação, a sua sobrevivência estava ameaçada; era-lhe necessário encontrar uma solução.

A impossibilidade de justificar a sua natureza transformara-o num pássaro de asas atrofiadas, incapaz de escapar de si próprio. A única coisa que podia fazer era a única coisa que sabia fazer: escrever. Mas, tendo sido precisamente a existência da literatura em si a decretar a sua condição de cativo, de que forma poderia ela servir o propósito contrário e ajudar à sua libertação? Afinal, de que modo poderia fazer daquilo que causara o seu cativo um instrumento para se libertar dele? Kafka está “preso numa teia de ferro sem a mínima esperança de que, um dia, uma borboleta possa escapar do meu casulo” e os seus escritos mais não são que “apenas tentativas, pedaços de papel atirados aos ventos” (J 142). Ainda assim, considera-os fundamentais para a sua sobrevivência: “vou escrever apesar de tudo, absolutamente; é a minha luta pela sobrevivência” (D 300). Ainda que não fosse capaz de escrever nas melhores condições e com o fulgor que desejava, sabia que tinha de “escrever apesar de tudo”, sabia que a escrita desempenharia um papel decisivo na sua “luta pela sobrevivência”. Mas como?

No *Relatório a uma Academia*, o macaco, capturado por um grupo de homens a soldo da firma Hagenbeck, é levado de barco, dentro de uma jaula, para o porto de Hamburgo. Tomando consciência da sua situação, o macaco afirma que “não tinha saída, mas tinha que encontrar uma saída: sem ela não podia viver” (CO 266). A saída

que o macaco procura é também ela, portanto, uma forma de “luta pela sobrevivência”. Acontece, porém, que essa necessidade de uma saída, essa vontade de sobreviver, não lhe surge imediatamente. Ao acordar dentro da jaula apertada, a sua primeira reacção fora voltar-se para o caixote (a jaula era composta por “três grelhas presas a um caixote, formando o caixote portanto o quarto lado” (CO 265)), para ficar sozinho, sem ver ninguém, na escuridão. Nesses tempos, “soluçar surdamente; caçar pulgas até à dor; lambe com lassidão uma noz de coco; golpear a parede do caixote com o crânio e deitar a língua de fora a quem se aproximasse – tais eram as primeiras ocupações da minha nova vida” (CO 265). Aprisionado, o macaco rejeitava qualquer contacto com os homens, fechava-se em si e, voltado para o caixote, despendia as poucas energias com inutilidades. E, durante esse tempo, “uma só evidência: não há saída” (CO 265). Capturado, privado da sua liberdade e longe dos outros macacos, o macaco não entrevê, numa primeira instância, qualquer possibilidade de fuga: a sua vida, ao que tudo indicava, resumir-se-ia, dali para a frente, a uma postura resignada e aviltante, resumir-se-ia a “ficar acororado dobrando os joelhos que me tremiam sem cessar” (CO 265).

A 4 de Julho de 1916, sensivelmente um ano antes, portanto, de ter escrito o *Relatório a uma Academia*, Kafka regista nos *Diários* o seguinte: “acordei e encontrei-me preso num cercado que não me permitia dar mais do que um passo em cada direcção. Os rebanhos são guardados em redes deste género, embora os deles não sejam tão estreitos. Os raios de sol caíam directamente sobre mim; para proteger a minha cabeça comprimi-a contra o peito e acorei-me com as costas curvadas” (D 364). Esta situação de ter acordado num espaço diminuto e de se ter acororado para melhor aproveitar o pouco espaço à sua disposição é precisamente o modo em que o macaco do *Relatório a uma Academia* se descreve. É justo, portanto, pressupor que haja uma relação entre o cativo de Kafka e o cativo do macaco. Se, no caso de Kafka, essa

posição desconfortável deriva da sua incapacidade para justificar a presença da literatura em si e o ser esquisito em que, por isso, se tornou, no caso do macaco resulta de uma captura, de ter sido atingido por dois tiros, um deles um “ultrajante disparo” (CO 264), e de, depois, ter sido aprisionado numa jaula apertada e definitivamente afastado do seu habitat natural e dos restantes elementos da sua espécie.

Confinado, portanto, a uma pequena jaula, o macaco, não compreendendo, inicialmente, que a sua situação era irreversível, aparenta desorientação e opta por voltar as costas aos captores. Só mais tarde percebe que, “no meio disso tudo uma só evidência: não há saída” (CO 265). Perante a consciência de que não poderia voltar à sua antiga condição, à liberdade de macaco, percebe que precisa de uma saída, percebe que a reclusão, a aceitação do seu estado de cativo, resultará na sua perdição, percebe que “ficar sempre contra essa parede era morte certa” (CO 266). A sua missão era, a partir de agora, aceitando a sua nova condição e a impossibilidade de voltar a ser o que era, arranjar um modo de subsistir. Como o lugar dos macacos, entre os homens, era o cativo e isso não lhe interessava, só lhe restava abandonar a sua natureza símia: “como, no circo Hagenbeck, aos macacos competem as paredes do caixote, pois bem, deixei de ser macaco” (CO 266).

A deliberação de deixar de ser macaco marca uma viragem na sua vida. O seu primeiro instinto fora no sentido da preservação da sua condição de macaco, quer na forma de isolamento dentro da jaula, quer através das tentativas de fuga que imaginou, mas que depressa percebeu infrutíferas: “naqueles tempos, pouco a pouco, teria podido roer de lado a lado o ferrolho da porta. Não o fiz. Que teria conseguido com isso? Mal tivesse assomado a cabeça ter-me-iam caçado de novo e fechado numa jaula pior; ou então teria podido fugir para os outros animais, para as boas gigantes, por exemplo, que estavam precisamente em frente a mim, para exalar no meu abraço o último suspiro; ou

ainda, se conseguisse escapulir-me até ao convés e saltasse por sobre o bordo, teria flutuado um momento no oceano e logo me afogaria. Actos desesperados” (CO 268). Nem a acomodação à situação nem a revolta contra a mesma pareciam constituir a saída que procurava: as duas acarretavam perigos. Em Kafka, a situação é idêntica: para além de a aceitação da sua condição não o conduzir senão à morte, a tentativa de a justificar também não lhe confere a saída desejada. Dessa forma, a luta contra o inelutável jamais pode ser bem sucedida. Como diz a Max Brod, “a coragem conduz apenas a câibras” (L 66). Tal como o macaco tem de deixar de ser macaco, se quer sobreviver, Kafka tem de assumir uma nova identidade, tem de abandonar a sua natureza anterior e fazer algo com aquilo em que se transformou.

As duas alternativas propostas inicialmente, a resignação e a luta, a aceitação de uma condição e a revolta contra a mesma, como tentativa de protecção de uma natureza que não poderá voltar a existir, podem ser facilmente encaradas como desmazelo e impaciência. Ora, Kafka, num dos aforismos escritos em Zürau, diz o seguinte: “há dois vícios humanos essenciais, dos quais todos os outros derivam: a impaciência e o desmazelo. A impaciência fez com que fossem expulsos do Paraíso; o desmazelo impede-os de lá voltarem. Ou talvez haja apenas um vício essencial: a impaciência. A impaciência fez com que fossem expulsos e a impaciência impede-os de lá voltarem” (CA 3). Deste ponto de vista, a todos os erros humanos subjaz a impaciência, mesmo que sob a forma de desmazelo. Aquilo que o macaco faz, ao perceber que, para sobreviver, teria de deixar de ser macaco, é compreender que só através da paciência poderia vislumbrar uma saída. Obcecado com a ideia de fugir e voltar à sua natureza símia ou resignado com o cativeiro, o que no fundo resulta da sua incapacidade de fugir, não obteria a sua saída. A impaciência com a sua situação, reflectida nas perspectivas de fuga e no desmazelo que resulta da inutilidade das mesmas, vedar-lhe-ia sempre o

verdadeiro caminho a seguir. Compreendendo isto, compreendendo que o seu erro residia na sua impaciência, passa a possuir uma aptidão. A partir do momento em que percebe isto, está apto a perceber que a fuga não lhe é possível, que o retorno à liberdade que a sua natureza símia lhe garantia jamais aconteceria. Assim sendo, sabe que precisa de uma saída, saída essa que, contudo, não deveria ser confundida com um desejo de liberdade, uma vez que a liberdade estava para sempre fora do seu alcance. Como ele o diz: "não, eu não queria liberdade. Queria apenas uma saída: para a direita, para a esquerda, para qualquer lado; não aspirava a mais" (CO 267).

Do mesmo modo, Kafka terá, a certa altura, compreendido que o seu erro tinha origem na sua impaciência, nas tentativas inúteis de justificar a sua existência literária e no desmazelo resultante da consciência dessa inutilidade. As duas primeiras soluções que encontra para dar sentido à presença em si da literatura (aceitar a vocação de modo incondicional e tentar justificá-la) resultam de uma atitude impaciente. "Todos os erros humanos têm origem na impaciência", diz Kafka, noutro aforismo, "uma ruptura prematura da abordagem metódica" (CA 3). Assim, a impaciência impossibilita a observação metódica, a descoberta de outras possibilidades; a procura exaustiva de uma solução tolda o raciocínio metódico e inviabiliza a descoberta de uma saída. Em Novembro de 1917, em Zürau, depois de lhe ter sido diagnosticada a tuberculose, Kafka, numa carta a Max Brod, confessa que nunca se saíra bem no que concerne a relações familiares, profissionais, sociais e amorosas, tendo, desde a infância, considerado que a saída mais óbvia para essa incapacidade era o suicídio. Agora, contudo, encontrara outra forma de encarar o problema: "vejo agora uma nova saída que, na sua plenitude, me parecia até agora impossível e que não poderia ter descoberto através dos meus próprios recursos (a menos que a tuberculose seja reconhecida como um dos meus "recursos"). Só vislumbrei esta saída, imagino que a tenha vislumbrado,

ainda não a segui. Consiste nisto, ou consistiria nisto – que eu, não apenas de forma privada, mas abertamente, através de todo o meu comportamento, confesse que não consigo sair-me bem nisto. Isto significa que não preciso de fazer nada senão continuar a seguir, com a máxima resolução, as linhas da minha vida anterior. Como resultado, assumiria uma coerência, não me dissiparia em coisas sem sentido e manteria um olhar lúcido” (L 166). Esta saída de que Kafka fala consistia, pois, em aceitar a sua estranheza, a sua incapacidade de viver segundo certos padrões sociais, e em assumi-la desembaraçadamente para que pudesse adquirir uma determinada coerência e uma determinada lucidez. É por isso que Kafka percebe que, antes de escrever, tem de se compreender: “em cada dia pelo menos uma linha tem de me ser dirigida” (D 12). Como Kafka, é através de uma “magnífica associação de ideias, clara e bela,” (CO 266) que o macaco percebe, então, que a sua saída implicava deixar de ser macaco.

Assim, de um modo estóico, renegando a sua natureza símia, o macaco está apto a descobrir novas soluções. Como o refere, “hoje, vejo claro: se não tivesse tido uma grande paz interior, nunca teria podido escapar” (CO 267). Para Kafka, ao acto de encontrar uma saída teria também de preceder essa “grande paz interior”. Para que pudesse encontrar um modo de fazer da literatura uma ferramenta com que combater a sua existência literária, precisava, então, em primeiro lugar, de se manter calmo e atento. Noutro aforismo, pode ler-se o seguinte: “se te mantiveres firme, [...] com o poder do teu olhar fazendo crescer as raízes em profundidade e em comprimento – nada então te poderá eliminar – em virtude não das raízes mas da força do teu olhar que escruta” (PI 175). O “olhar que escruta” era assim o modo correcto de tentar perceber que saídas se lhe apresentavam. Analogamente, o macaco enjaulado afirma que “foi de facto o acumular de observações que me encaminhou para a direcção correcta” (CO 269).



Como Kafka diz a Gustav Janouch, “há apenas uma coisa certa. Essa coisa é a nossa própria inadequação. É preciso começar daí” (J 156). Partindo, portanto, da sua inadequação à nova situação, o macaco, observando sistematicamente os homens do navio, descobriu que “era tão fácil macaquear as pessoas!” (CO 269). Descobrindo que, facilmente, adquiriria a competência de imitar os humanos, o macaco passa a dedicar-se a isso: aprende a cuspir, a fumar cachimbo, a beber aguardente, até que um dia, depois de se embriagar “ante uma grande roda de espectadores” (CO 270), disse as primeiras palavras. Através dessas palavras, entrou “de súbito na comunidade dos homens” (CO 271) e deixou, definitivamente, de ser macaco. Aquilo que fez foi, partindo da situação de inadequação em que se encontrava (um macaco dentro de uma jaula), perceber de que modo poderia extrair dela o melhor proveito possível. Ao descobrir que, na posição em que se encontrava, não lhe era difícil imitar os que o rodeavam e que isso os divertia, passou a dedicar-se a isso e encontrou a sua saída. Ao adquirir a capacidade de imitar os homens, deixou de ser, aos olhos destes, apenas um macaco dentro de uma jaula; através do exercício da imitação, passou a assumir uma nova identidade.

O trajecto da evolução do macaco torna-se agora mais claro: depois de capturado e de enjaulado e depois de perceber que, não havendo fuga possível, a saída era avançar, abandonou a sua natureza símia anterior e, através de determinados meios, tornou-se outro. Como diz o macaco, “a condição simiesca saiu com violência para fora de mim, afastou-se de mim aos reboles”; no lugar dela, alcançou “a cultura média de um europeu” (CO 272). Quando chegou ao porto de Hamburgo, apercebeu-se que tinha diante de si duas possibilidades: o jardim zoológico ou os teatros de variedades. Como ele diz, “o jardim zoológico não é mais que uma nova jaula; quem nele entra não volta a sair” (CO 271). Optar pelo jardim zoológico seria assim manter a sua condição de cativo, seria persistir na sua natureza símia e ser apreciado como uma peça de museu,

seria fossilizar. Se queria sobreviver, precisava de tornar-se outro, de ser visto não como um macaco, mas como alguém capaz de alguma coisa. A sobrevivência do macaco deveu-se, portanto, à aquisição de uma identidade diferente.

A aquisição desta nova identidade não implicava, contudo a aniquilação da anterior. Segundo as palavras do macaco, que aproveita uma expressão alemã que considera apropriada, aquilo que fez foi “meter-se pela mata dentro” (CO 272). O acto de se meter “pela mata dentro” rejeita, pois, a ideia de uma metamorfose ou, pelo menos, de uma metamorfose acabada. A sua natureza símia não se extinguiu por completo, apenas passou a estar oculta, apenas se meteu “pela mata dentro”. À noite, quando regressa a casa e tem à sua espera “uma pequena e semi-amestrada chimpanzé, com quem, à maneira simiesca, me entendo muito bem” (CO 273), essa natureza ressurgiu; na sua vida privada, o macaco continua a ser macaco. Que essa nova identidade não substituiu por completo a anterior, mas apenas se manifesta em vez dela, é-nos evidenciado pelo facto de o macaco frisar que não queria a liberdade, mas somente uma saída. Assim, a sua saída é, mantendo a sua identidade, aparentar uma outra o tempo suficiente para que consiga desviar a atenção da primeira.

Só aos olhos dos homens, portanto, é que deixa de ser um macaco – e isso com o objectivo prático de iludi-los, de fazê-los esquecerem-se de que, na verdade, ele era apenas um macaco. Tendo a imitação o único objectivo de disfarçar aquilo que ele era, não imita os homens por gosto, mas sim por necessidade: “não me cativava imitar os humanos: imitava-os porque procurava uma saída, por nenhum outro motivo” (CO 271). Através da imitação dos homens, tornava-se, aos olhos destes, outro; através do exercício de uma habilidade, escondia a sua verdadeira essência: um macaco junto dos homens. Para que pudesse, então, passar despercebido, tinha de abdicar da sua identidade, tinha de usar uma máscara. Essa máscara não era, de todo, do seu agrado,

mas era-lhe necessária. Se queria sobreviver, tinha de sacrificar a sua natureza símia. Como o diz num outro fragmento do mesmo conto, “por vezes sou dominado por uma aversão tal aos seres humanos que mal consigo conter-me para não vomitar” (S 260). Imitar os homens serve, pois, o propósito de sobreviver, é a saída da situação em que a captura e o afastamento do seu território o tinham tornado. Mas imitar os homens é também um modo de se afastar ainda mais da sua essência de macaco. Como tal, ainda que seja a única saída possível, não deixa de lhe causar alguma repulsa. Não são os seres humanos em si que lhe são repulsivos, mas aquilo que há em si que se aproxima dos seres humanos e que, por conseguinte, o afasta dos macacos: “não é o cheiro dos seres humanos que me repugna tanto, é o cheiro humano que contraí e que se mistura com o cheiro da minha terra nativa” (S 261). Assim, para encontrar uma saída, teve de imolar definitivamente a sua essência e misturar-se com os homens.

Para poder sobreviver, o macaco teve de aceitar, em primeiro lugar, que não era possível continuar a ser apenas macaco. Sendo apenas macaco, teria lugar apenas no jardim zoológico. A partir desse momento, ainda que esse tipo de sobrevivência lhe causasse, em certos momentos, alguma repulsa, estava apto a tornar-se outro. Para se tornar outro, para adquirir uma nova identidade, precisa de uma ferramenta. Essa ferramenta é a habilidade da imitação. Como aquilo que mais queria era sobreviver e, mantendo a sua identidade primitiva, jamais o conseguiria, precisou de aprender a tornar-se outro. “Quando há que aprender”, diz o macaco, “aprende-se; aprende-se quando há que encontrar uma saída; aprende-se a qualquer custo!” (CO 271). Através de uma habilidade, pôde então deixar de ser apenas um macaco e passar a ser algo mais: um macaco que se comporta como um homem. A habilidade da imitação permitiu-lhe, pois, camuflar a sua identidade primitiva, manifestando outra no lugar dela. A saída que procurava, isto é, a sobrevivência como macaco na comunidade dos homens, só foi,

então, possível através de uma habilidade. Ao aprender a dominar essa habilidade, passou a agir “não já como um desesperado, mas sim como um artista” (CO 271); deixou de ser apenas um macaco entre os homens, mas sim um macaco especial.

Entre os homens, o lugar de um macaco é numa jaula. Para que pudesse, entre eles, viver fora da jaula, teve de arranjar uma forma de deixar de ser macaco – isso conseguiu-o através de uma habilidade. Possuir uma habilidade é assim ser capaz de se tornar outro, ser capaz de mudar de identidade de modo a poder adaptar-se à exigência exterior. A saída de Kafka passará, por certo, por algo semelhante. Não conseguindo justificar a sua estranha natureza, teria de tornar-se outro, teria de adquirir uma identidade que desviasse as atenções dessa natureza, teria de arranjar uma habilidade. Como o diz a Max Brod, “para mim, tal como sou, o melhor é manter-me longe da vista” (L 95). Mas, para se manter “longe da vista”, não basta recolher-se em si mesmo, não basta escavar um covil e esperar ser esquecido lá dentro. O macaco, enquanto macaco, só se mantém “longe da vista” enquanto perdura o exercício da sua habilidade de imitar os homens. Para que Kafka se mantivesse “longe da vista”, precisava, mais do que se esconder para ser esquecido, tornar-se visível de outro modo; precisava de uma habilidade com a qual alterar a sua aparência.

O que Kafka tinha, portanto, a fazer, era aceitar a irreversibilidade da sua situação, do ser estranho em que se tornara com a presença em si da literatura, e, partindo disso, exercer uma habilidade que, de algum modo, projectasse uma nova identidade, o que faria com que a sua identidade anterior se metesse “pela mata dentro” (CO 272). “Não se pode escapar a si próprio”, diz a Gustav Janouch, “a única possibilidade é olhar em frente e esquecer que está um jogo a ser jogado connosco” (J 175). Ignorando-se a si e à sua incapacidade para se justificar, estaria pronto a assumir uma identidade falsa, uma identidade que teria apenas por objectivo esconder a sua

verdadeira identidade. Para sair da jaula apertada em que se encontrava, necessitava, então, de conseguir alterar a sua identidade. Fazê-lo requeria uma determinada perícia, requeria uma habilidade que produzisse esse efeito.

## V. A HABILIDADE DO DISFARCE

*“A ocultação tem sido a vocação da minha vida”*

(L 387)

A saída de Kafka residia, pois, na aquisição de uma competência: a capacidade de alterar a sua identidade<sup>29</sup>. Mas a única coisa que Kafka sabia fazer, a única coisa para a

---

<sup>29</sup> A capacidade de alterar a sua identidade era uma estratégia para passar despercebido, para ocultar o seu verdadeiro eu. O desejo de passar despercebido terá acompanhado Kafka desde a infância, prolongando-se por toda a sua vida. Não são escassos os episódios em que esse desejo se manifesta. Conta a Felice, por exemplo, que, certa vez, durante umas férias de Verão, num local em que os banhos eram tomados em conjunto (homens juntamente com mulheres), sentia-se invariavelmente envergonhado com o seu corpo, optando por esperar que toda a gente saísse para tomar banho sozinho. Ainda assim, ocasionalmente, tomava banho ao mesmo tempo que os outros e, nessas alturas, ficava espantado com o facto de “ninguém prestar atenção ao pequeno rapaz” (L 180) e ele poder tomar banho em paz. Numa das cartas que escreveu a Milena, Kafka conta como, certa vez, na escola, ao aperceber-se de que seria chamado para efectuar um exercício de aritmética, tivera o desejo de, “meio a dormir com medo, se pudesse levantar como um fantasma, correr como um fantasma por entre os bancos, passar pelo professor tão brevemente quanto os meus conhecimentos de matemática, atravessar, de algum modo, a porta, atirar-me lá para fora e ficar livre” (M 106). Tendo sido chamado a resolver o exercício, mentiu dizendo que não tinha trazido o livro e, assim, não teve que revelar “a sua vergonhosa ignorância”. Outro exemplo do seu desejo de passar despercebido revela-o a Gustav Janouch, a propósito de este o encontrar com pilhas de documentos desarrumados por todo o escritório: “as minhas queixas acerca da desordem do escritório e especialmente à minha volta são apenas um truque através do qual tento esconder a insegurança da minha existência do olhar acusador e inquisitivo do mundo exterior” (J 101). Também a Gustav Janouch diz que se ria para se esconder: “simulo alacridade para desaparecer atrás dela. O meu riso é um muro de betão” (J 33). Esta forma de utilizar o riso como dissimulação explica por que se ria às gargalhadas ao ler o primeiro capítulo d’*O Processo* a Max Brod e a outros amigos: “[...] nós, amigos dele, rimos de forma bastante imoderada quando ele nos deu a escutar o primeiro capítulo d’*O Processo*. E ele próprio riu-se tanto que houve

qual tinha jeito, era escrever. Afinal, tinha atrofiado em todas as outras direcções. Desse modo, esconder a sua natureza literária dependia, precisamente, da sua capacidade literária. O que fazer, então, com aquilo que, justamente, o tornava estranho? Esta dificuldade encontra eco num passo de um dos seus aforismos: “Tenho um martelo poderoso, mas não posso servir-me dele, pois o seu punho queima” (PI 174). Tal como o macaco do *Relatório a uma Academia*, Kafka precisa de se submeter a um processo de aprendizagem, precisa educar-se. Ao fazê-lo, terá por resultado ser capaz de dominar uma habilidade através da qual possa esconder a sua verdadeira natureza. Esse processo educativo, esse caminho sinuoso, tem nas observações e nas pesquisas do narrador das *Investigações de um cão* reveladora correspondência.

Tal como Kafka é composto de literatura e isso o distingue dos outros homens, o cão deste conto, ao lembrar a sua juventude, recorda que “desde o início, senti alguma discrepância, algum pequeno desajuste, que causava um ligeiro sentimento de desconforto que nem as funções públicas mais decorosas podiam eliminar; mais, às vezes, não, às vezes não, mas muito frequentemente, o simples olhar de um cão do meu círculo de amigos do qual eu gostava, o simples olhar dele, como se eu o tivesse apanhado pela primeira vez, enchia-me de embaraço e de medo, até de desespero” (S 278). Assim, um “pequeno desajuste” tornava-o diferente dos outros cães. Isto, por si

---

momentos em que não conseguiu continuar a ler. O que é espantoso, se se pensar na seriedade medonha deste capítulo. Mas foi assim que se passou. (BROD, Max, *The Biography of Franz Kafka*, 139) A sua timidez, o desconforto consigo mesmo, tê-lo-ão levado, portanto, desde muito cedo, a adoptar uma postura reservada e a ocultar, tanto quanto possível, a sua existência. Como o diz a Oskar Baum, “é tão agradável passar despercebido” (L 332). À luz deste tipo de comportamentos e de todas as manobras de diversão com que procurava permanecer esquecido, alterar a sua identidade para se esconder é facilmente compreensível.

só, não era nada de extraordinário. Segundo o cão, apesar de existir, entre os cães, um impulso comum que os faz desejar, acima de tudo, “o conforto caloroso de estarem juntos” (S 279), os cães viviam “separados uns dos outros, ocupados com estranhas vocações que são, não raras vezes, incompreensíveis até para os nossos vizinhos caninos” (S 279). Uma vez que todos os cães eram diferentes, a diferença essencial entre o protagonista e os restantes cães residia na incapacidade deste em cumprir o instinto canino que o impelia para junto dos outros cães: “Por que não faço como os outros: viver em harmonia com o meu povo e aceitar em silêncio aquilo que perturba a harmonia, ignorando-o como um pequeno erro, mantendo sempre em mente as coisas que nos ligam e não aquelas que nos atiram, outra e outra vez, embora por uma força pura, para fora do nosso círculo social” (S 280)?

Após uma experiência na juventude em que se deparou com um grupo musical composto por sete cães, experiência essa que não conseguiu compreender, não percebendo, entre outras coisas, de onde vinha a música ou por que razão tão talentosos artistas aparentavam tanto desconforto, o protagonista descobre que a sua vocação, a sua “disposição inata” (S 286), era perseguir respostas. Principia então as suas investigações em busca de respostas, mas vê-se invariavelmente confrontado com o silêncio dos outros cães. E quanto mais indaga, quanto mais fundo escava, como o animal do covil no afã da sua vocação, mais evidente se lhe torna o quão impossível é obter, de um povo que está, por natureza, votado ao silêncio, as respostas que procura. A não obtenção de respostas, para alguém cuja natureza é procurar por elas, faz com que não seja capaz de justificar o seu modo de vida. Sem o justificar, é, aos olhos dos outros, uma aberração, alguém que caminha sem direcção.

Ao contrário dos outros cães, o protagonista é incapaz de conciliar a sua vocação com o instinto de comunidade que todos os cães possuem e quanto mais persistir em



fazer perguntas, mais distante dos outros se achará. Numa entrada dos *Diários*, de 30 de Outubro de 1921, alguns meses antes, portanto, de escrever as *Investigações de um cão*, Kafka diz o seguinte: “o que te une mais intimamente a estes corpos pestanejantes, faladores, impenetráveis do que a qualquer outra coisa, a caneta que tens na mão, por exemplo? Porque pertences à mesma espécie? Mas não pertences à mesma espécie, é esse precisamente o motivo por que levantaste esta questão” (D 396). Como no caso do cão, é o facto de pertencer a outra espécie e de estar, por isso, à margem, que provoca as perguntas; é por se ser diferente e, ainda assim, atraído por um instinto de comunidade, que se levantam questões. Perguntar, por pressupor a procura da resposta, é, deste modo, a tentativa de conciliar dois instintos contrários: o de cumprir a sua vocação e o de se aproximar da comunidade canina. Mas, por ser ao mesmo tempo a consequência da existência de uma natureza estranha e aquilo que promove essa estranheza, perguntar é sempre vão. Como o animal d’*O Covil*, cujo acto de se proteger não serve para justificar por que razão se protege, o cão, através do acto de perguntar, não consegue justificar por que razão pergunta.

A narração, por se reportar ao passado do narrador, retrata eventos passados e a maneira como ele os viveu. Nessa altura, o cão não se dera ainda conta de que os cães, sendo “baluartes do silêncio” (S 292), estando obrigados, por uma lei biológica, a omitir as respostas às perguntas sobre si, não podiam justificar os seus modos de vida. Quando interpela os cães músicos a propósito da forma tensa e agitada com que actuavam, não recebe qualquer resposta deles: “eles – incrível! incrível! – eles nunca responderam, comportaram-se como se eu não estivesse ali” (S 283). Os cães músicos não lhe responderam, não satisfizeram a sua curiosidade, porque não podiam justificar-se. Aquilo que de mais importante o cão irá perceber com a experiência de vida é que os

cães não podem justificar as suas naturezas, pois elas são injustificáveis. Deste modo, procurar a justificação do seu próprio modo de vida é uma tarefa impossível.

Ter de obedecer a uma determinada natureza que se opõe necessariamente ao instinto de aproximação da comunidade canina e não poder justificá-la cria um problema. O protagonista do conto ouve então falar de uma espécie peculiar de cães, os cães que pairam no ar, que estão suspensos, não “fazendo aí aparentemente nada a não ser descansar” (S 294) e depressa se sente intrigado com a “estúpida falta de sentido dessas existências” (S 294). Um modo de vida tão estranho, segundo ele, teria de ser justificado; estes cães teriam de prestar contas, perante a comunidade canina, pelo modo de vida extravagante que levavam. Mas nada disso acontecia: “eles não têm qualquer relação com a vida geral da comunidade, pairam no ar e isso é tudo” (S 294). A sua natureza curiosa fá-lo então perseguir as respostas que pudessem explicar que sentido teria uma existência assim, mas não obtém nada de relevante. Ao invés, descobre outras particularidades destes cães. Uma vez que, segundo o cão, não eram “arrogantes como se poderia imaginar inicialmente, mas sim particularmente dependentes dos outros cães, [...] têm de fazer o que puderem para obter perdão, e não abertamente – isso seria uma violação da obrigação em manter o silêncio – têm de fazer o que puderem para obter perdão pelo seu modo de vida, ou então desviar as atenções para que isso seja esquecido – e isto eles fazem-no, foi-me dito, através de uma loquacidade quase insuportável” (S 295).

Os cães que pairam no ar, em vez de justificarem o seu modo de vida, tagarelam ininterruptamente e com isso distraem os outros. Tagarelar constitui-se pois como uma habilidade que, posta em prática, desvia as atenções da sua verdadeira natureza. Ainda que isso não tenha qualquer utilidade prática, uma vez que eles “não se distinguem pelo poder intelectual e a filosofia deles é tão inútil quanto as suas observações” (S 295), a

loquacidade destes cães permite-lhes que o facto de pairarem no ar seja esquecido. Enquanto tagarelam, os cães assumem uma identidade alternativa e desviam os olhares da sua verdadeira natureza. Num povo que não pode justificar a sua essência, a única forma de conciliar uma vocação com um instinto comunitário passa por tentar fazer com que essa vocação passe despercebida.

No caso dos cães músicos com quem, anteriormente, o protagonista se tinha cruzado, passara-se o mesmo. É atraído pela música deles e, numa primeira instância, não se apercebe do quão estranhos estes cães são. Aos poucos, repara que a sua actuação não é natural, mas forçada: “não era tanto a calma mas a mais extrema tensão que caracterizara o desempenho deles” (S 283). Por este motivo, questiona-os, mas não obtém resposta. E, de repente, apercebe-se que o silêncio deles tinha uma boa razão de ser: os cães andavam nas patas traseiras, “pondo a descoberto a sua nudez” (S 284), o que só poderia constituir motivo de vergonha. Interroga-os uma vez mais, mas não obtém outra resposta que não o contínuo exercício do número musical. Apesar de considerar essa postura ultrajante, pois “as malditas criaturas estavam a fazer precisamente aquilo que é, em simultâneo, mais ridículo e indecente aos nossos olhos” (S 283), a música deles, aos poucos, apodera-se dele e fá-lo desinteressar-se do assunto. Também aqui, a habilidade da música serve o propósito de distrair. Tal como os cães que pairam no ar, ao tagarelarem, desviam as atenções do seu modo de vida, os cães músicos, através do exercício da música, desviam as atenções da sua natureza.

Por estarem obrigados à lei do silêncio e, devido a essa lei, não poderem justificar as suas peculiaridades, os cães podem apenas tentar passar despercebidos. Para o conseguirem, precisam de assumir uma identidade diferente. E isso conseguem-no através do recurso a uma habilidade. Assim, os cães que andam nas patas traseiras, são apenas vistos como cães músicos; da mesma forma, os cães que pairam no ar, são

apenas vistos como cães que tagarelam. Tal como o macaco do *Relatório a uma Academia* deixou de ser macaco através da aprendizagem de uma habilidade, estes cães aprenderam uma forma de deixarem de ser cães, de ocultarem a sua natureza canina.

Acontece, porém, que o caso do protagonista é ligeiramente mais complicado. Tendo por vocação a investigação sistemática e não podendo interrompê-la, não é capaz de ocultar esse modo de vida. Enquanto os outros cães, ao mesmo tempo que andam nas patas traseiras ou que pairam no ar, são capazes de fazer música ou de tagarelar, respectivamente, e, com isso, adquirir uma nova identidade, o cão que investiga não pode senão investigar. Significa isto que a habilidade que tem ao seu dispor coincide com a sua vocação. Ao contrário dos outros cães, que se servem de uma habilidade para ocultar a sua identidade primitiva e, quanto mais a exercem, mais se ocultam, o cão que investiga, por não saber fazer outra coisa, quanto mais se serve da sua habilidade, mais se revela. Isto coloca-o no mesmo plano de Kafka, que não podia senão escrever, e no mesmo plano do animal d'*O Covil*, que não sabia senão escavar e que, quanto mais escavava para se proteger, mais desprotegido se sentia. Ao contrário do macaco do *Relatório a uma Academia* e dos cães das *Investigações de um cão*, à excepção do protagonista, que desenvolveram uma habilidade diferente da sua vocação com a intenção de a ocultarem, a única habilidade de que Kafka se pode servir é precisamente aquilo que tem de ocultar: a escrita. Aparentemente, portanto, quanto mais escrever para ocultar a presença da literatura em si, mais a revela; quanto mais tentar manifestar uma nova identidade, mais evidencia a sua a identidade anterior.

Gustav Janouch lembra que, durante as suas conversas com Kafka, era frequente perguntar, a propósito de algo que Kafka dissera, se aquilo que dissera era realmente verdade. Certa vez, Kafka terá reagido a essa pergunta de modo revelador: “Por favor, não me faças essa pergunta novamente. Essa simples frase põe-me nu diante dos meus

próprios olhos. Observo a minha própria incapacidade. Mentir é um acto e – como todos os outros actos – exige de um homem todo o seu talento. Tem de se desistir de tudo, tem de se acreditar, em primeiro lugar, na mentira, porque só assim se pode convencer outras pessoas. Mentir exige o calor da paixão. Por essa razão, revela mais do que oculta. Não sou capaz disso. Para mim, portanto, só há um esconderijo – a verdade” (J 121) Ser capaz de exercer uma habilidade de modo a ocultar a sua verdadeira natureza é ser capaz de mentir. Para tal, é necessário um talento especial, um talento para ocultar a verdade. O problema é que esse talento, por ser resultado de uma deliberação, “revela mais do que oculta”. Diante de um olho treinado, não só a mentira não tem qualquer efeito e a sua verdadeira natureza transparece claramente, como a deliberação da mentira ainda revela a necessidade de ocultar essa verdadeira natureza. Como o animal d’*O Covil*, ao tomar consciência de que a sua protecção nunca seria perfeita, percebe a inutilidade de se proteger, Kafka, tendo consciência da possibilidade de a mentira ser ineficaz, não era capaz de mentir. Como tal, o único esconderijo possível para ele é a verdade. Uma vez que existe a eventualidade de a ocultação ser ineficaz e, como consequência dessa ineficácia, a sua natureza literária ficar ainda mais exposta, Kafka não pode aprender uma habilidade que lhe sirva para ocultar a sua vocação para a escrita. A única ferramenta que ele tem é a verdade, é a escrita, e é apenas através do uso dela, ainda que isso seja aparentemente impossível, que deve tentar ocultar-se.

Ora, o caso do conto *Um artista da fome* é aqui particularmente relevante. A única coisa que o artista da fome sabia e podia fazer era jejuar, ou seja, precisamente aquilo que não o alimentaria e o arrastaria para a sepultura. O artista não jejuava por prazer, mas sim porque não tinha encontrado “o alimento de que gostasse” (CO 301). Fazendo parte de si, o jejum, para ele, “era a coisa mais fácil do mundo” (CO 292). Estando obrigado, pela sua natureza, a jejuar, era, pois, capaz de fazê-lo ininterruptamente.

Sendo o jejum a privação de alimento, jejuar sem limites só poderia conduzi-lo à morte. A sua natureza, insólita exactamente por lhe ser tão fácil fazer algo que para os outros era difícil, não só o afastava da comunidade, como, neste caso, o afastava literalmente do mundo dos vivos. Persistir numa vocação encontra assim um desfecho extremo no artista da fome, a quem só resta a morte por ausência de nutrição. À luz do caso do macaco do *Relatório a uma Academia* e dos cães músicos e dos cães que pairam no ar, para sobreviver, o artista da fome necessita de uma habilidade que oculte essa natureza. O problema é que, neste caso, nenhuma habilidade, à excepção de algo que, ao mesmo tempo que tem ocorrência implique a interrupção do jejum, pode anular as consequências de um jejum perpétuo. Deste modo, qualquer habilidade com esse fim tem de proceder de uma subversão da sua vocação original; para sobreviver, o artista da fome tem de modificar o exercício da sua vocação.

Enquanto circunscrito às condições que o seu empresário impunha, que “fixara o máximo de jejum em quarenta dias, após os quais sempre o proibira de jejuar” (CO 293), o artista da fome, ainda que insatisfeito pela interrupção do seu jejum, mantinha-se vivo. Obrigado a adaptar-se à exigência empresarial e enquanto objecto circense manipulado para entreter um público, o jejum do artista não é total; nessas circunstâncias, o jejum resulta do exercício de uma habilidade e não de uma vocação. Como é explicado, “durante quarenta dias, e com uma intensificação progressiva da publicidade, conseguia-se normalmente manter o interesse de uma cidade, mas a partir daí o público recuava e a afluência decaía” (CO 293). A prática do jejum, aquilo para o qual o artista estava vocacionado, tinha, de acordo com isto, uma utilidade limitada. Se não se infringisse esse limite, o jejum era apreciado e o artista, nessa altura, tinha utilidade. A interrupção do jejum, ainda que contrária à natureza do artista da fome, era

assim crucial para que este subsistisse enquanto habilidade capaz de ocultar a verdadeira origem dessa habilidade.

A partir do momento em que, pelo desinteresse crescente do público, o artista decide desvincular-se do seu empresário e é empregado num circo onde lhe dão liberdade para exercer o jejum sem limites, como ele desejava, o acto de jejuar deixa de funcionar como uma habilidade. Sem o objectivo claro e deliberado de entreter uma plateia, o jejum era apenas o modo de vida do artista da fome. Aquilo que, anteriormente, fazia do seu jejum mais do que um modo de vida era o limite de quarenta dias imposto pelo empresário. Essa imposição, além de ser o motivo pelo qual o exercício do jejum tinha o valor de uma habilidade e não era apenas um modo de vida, era ainda aquilo que, literalmente, mantinha vivo o artista da fome. Sem essa imposição, o artista da fome é só uma aberração, alguém que tem uma peculiaridade sem qualquer interesse, e depressa é esquecido; sem aquilo que oferecia ao exercício da sua vocação a qualidade de uma habilidade, o artista era só uma peça de museu, um fóssil.

Nestes termos, o segredo da sua sobrevivência fora a adulteração da sua vocação. Estando obrigado a cumprir a sua natureza e só podendo esta, pelas suas características, conduzir à morte, o que havia a fazer era, sem fugir à dita obrigação, cumpri-la de outro modo. O mesmo se vai passar com o cão que não pode fazer outra coisa que não investigar. Para se precaver da sua vocação perniciosa, precisa de investigar de outro modo ou outras coisas. É isso que descobre após nova experiência reveladora.

Convencido de que os cães não tinham que fazer nada para que a comida lhes chegasse, decide pôr a sua teoria à prova, forçando-se a não comer para que a comida viesse ter com ele. Ao fim de alguns dias de jejum, depois de já ter desmaiado, aparece-lhe um cão de caça, que exige que ele abandone as suas pesquisas e que se levante para se ir embora. Esta exigência tinha por fim possibilitar que ele caçasse, coisa que não

poderia fazer enquanto o protagonista ali estivesse: ““Tu perturbas-me”, disse ele, “não posso caçar enquanto aqui estiveres”” (S 313). A caça, a vocação deste cão, era incompatível com a presença dos outros cães. Ser observado a caçar significava revelar a sua natureza. Como o macaco do *Relatório a uma Academia*, que só na privacidade do seu quarto volta a ser macaco, este cão só poderia caçar em total privacidade. Ao mesmo tempo, a caça era, para ele, uma necessidade inadiável: ““Não caces hoje!”, implorerei. “Não”, disse ele, “tenho de caçar”” (S 313). Sendo-lhe necessário caçar e não o podendo fazer, pela presença do protagonista, o cão de caça tinha de disfarçar a sua natureza. É nesta altura que o cão repara que, “nas profundezas do seu peito, o cão de caça estava a preparar-se para entoar uma canção” (S 313). A partir desse momento, o canto absorve-o por inteiro e deixa de interrogar o outro. Com a habilidade do canto, o cão de caça desviara as atenções do protagonista e ocultara a sua verdadeira natureza. Que o canto tem esse efeito ilusório e o objectivo de atrair as atenções de quem o presencia, revela-o a sensação que o cão teve de que a canção “parecia existir apenas por minha causa”, de que “esta voz, devido à excelência da qual os bosques se silenciaram, existia apenas por minha causa” (S 314). Através do canto, o cão de caça não teve de explicar a quem o observava por que razão tinha de caçar a todo o custo; com o exercício de uma habilidade, este cão, como os outros cães, eximia-se de se justificar. Sendo incapaz de responder, quando inquirido sobre o porquê de ter de caçar, mais do que “não há nada para ser explicado”, pois “isto são coisas naturais, evidentes em si mesmas” (S 313), e de assim fundamentar o seu modo de vida, o cão de caça, ao recorrer ao exercício do canto, deixara de precisar de fazê-lo.

Este episódio, ainda que não se diferencie substancialmente do episódio dos cães músicos e dos cães que pairam no ar, teve, contudo, um efeito mais profundo. Apercebendo-se da força com que o canto do cão de caça o enfeitiçara, o cão percebe



que tinha em si um instinto para a música e que este só não se manifestara mais cedo, quando se cruzara, por exemplo com os cães músicos, “porque era demasiado jovem nessa altura” (S 315). Durante essa primeira experiência, achara muito mais intrigante o silêncio dos cães, o facto de não lhe responderem, do que propriamente a sua música. Como tal, direccionara as suas pesquisas para esse silêncio, para as questões a que nenhum cão respondia, acabando a pesquisar a forma como a comida lhes chegava. Mas essa direcção era contrária à natureza silenciosa dos cães e, com ela, estava condenado a afastar-se cada vez mais deles. Num passo dos seus aforismos, Kafka diz: “temos o conhecimento. Quem se esforça particularmente por atingi-lo é suspeito de se esforçar contra ele” (PI 168). Com esta última experiência, percebe que não tem uma capacidade científica relevante e que jamais conseguiria atingir resultados práticos relevantes nessa área: “a razão para tal pode ser encontrada na minha incapacidade para a investigação científica, nos meus limitados poderes mentais, na minha má memória, mas acima de tudo na minha inaptidão para manter o meu objectivo científico continuamente diante dos meus olhos” (S 315). Percebe isto e percebe também que a causa disto era precisamente a presença em si desse mesmo instinto para a música, ou seja, para coisas menos objectivas. Decide, pois, direccionar, a partir daí, as suas pesquisas para a música. Segundo ele, “o âmbito desta admite mais investigações objectivas do que a outra e o seu conhecimento é mais um assunto de observação e sistematização pura, enquanto que no âmbito da comida o principal objectivo é adquirir resultados práticos” (S 315). Este instinto garante-lhe a saída para o seu dilema e, em vez de tentar responder a questões, em vez de procurar adquirir resultados práticos, passa a deter-se na “observação e sistematização pura”.

A percepção da posse de um instinto desta ordem é idêntica à percepção que o macaco do *Relatório a uma Academia* tem quando, ainda dentro da jaula, compreende

que não lhe seria difícil imitar os homens. Quer seja através de um momento de lucidez, de “uma grande paz interior” que permita uma “magnífica associação de ideias, clara e bela,” (CO 266), como no caso do macaco, quer seja através de uma experiência reveladora, como no caso do cão, ambos descobrem que podem fazer algo com a condição em que estão e que isso constituía a saída de que precisavam. É ainda curioso que, tal como o macaco diz não querer a liberdade, mas apenas uma saída, o cão afirme coisas semelhantes: “Foi este instinto que me fez [...] valorizar a liberdade acima de tudo o resto. Liberdade! Certamente, essa liberdade, tal como é possível hoje, é uma aquisição infeliz. Mas, ainda assim, liberdade, ainda assim, uma posse” (S 316). Não obstante não ser livre como desejaria, não poder investigar e chegar a conclusões, o cão dá-se por feliz por ter, como o macaco, uma saída. Essa saída reside, portanto, na possibilidade de investigar sem que tenha de apresentar resultados práticos, na possibilidade de investigar pelo mero exercício da investigação. Essa possibilidade, não lhe permitindo que fosse inteiramente livre, era “ainda assim, uma posse”.

Tal como no caso do artista da fome, o cão, incapaz de outra habilidade além das suas investigações, encontrara a sua saída através de uma adulteração da sua vocação, através do seu cumprimento de maneira diferente. Optando por limitar o seu campo de pesquisa a uma área em que não precisava de obter resultados, a sua vocação, as suas investigações, sem a necessidade de cumprir um objectivo, passam a funcionar como uma habilidade; sem ter de responder às questões que investigava, não ia contra a natureza silenciosa da comunidade canina e investigar deixava de ser um modo de vida bizarro. Ao modificar a sua forma de investigar, o cão altera a sua identidade: no lugar do cão que procura respostas, surge o cão que investiga apenas pelo exercício da investigação.

Como referi no início do capítulo, em Kafka, o processo de obtenção de uma habilidade com que ocultar a sua natureza tem correspondências com o do cão deste conto. Em Kafka, também será através da adulteração da sua vocação que se encontrará a sua saída. Mas, para já, aquilo que fica claro é que a razão pela qual muitas das personagens kafkianas exercem habilidades aparentemente inúteis deriva da particularidade de as habilidades desviarem atenções e contribuírem para ocultar naturezas que só podem sobreviver ocultas. Para acrescentar mais dois exemplos aos dos cães e ao do macaco, são de realçar as personagens de Sancho Pança e de Ulisses.

No conto *A verdade acerca de Sancho Pança*, Kafka apresenta-nos o fiel escudeiro de Dom Quixote como um homem que, ao alimentar-se de romances, expulsara de si o demónio que o aterrorizava e que só mais tarde viria a denominar de Dom Quixote. As semelhanças com a situação de Kafka são imediatas: a presença da literatura transformara Sancho Pança numa aberração, num ser híbrido. A sua saída é conceder a Dom Quixote a liberdade de realizar as suas “loucas façanhas, que, contudo, por não terem um objecto predeterminado, [...] não faziam mal a ninguém” (S 430). Como tal, “seguiu filosoficamente Dom Quixote nas suas cruzadas, talvez por falta de sentido de responsabilidade, e retirou delas um grande e edificante divertimento até ao fim dos seus dias” (S 430). A habilidade de Sancho Pança consiste, portanto, em adoptar a identidade de Dom Quixote e lançar-se em “loucas façanhas” que “não faziam mal a ninguém”. Através dela, desvia as atenções da sua natureza, podendo sobreviver oculto como mero escudeiro.

A sobrevivência é também o objectivo de Ulisses, no conto *O silêncio das sereias*. Na versão kafkiana do episódio homérico, tendo que ultrapassar as sereias cujo canto sedutor constituía um perigo, “Ulisses tapou os ouvidos com cera e deixou que o prendessem ao mastro” (P 87). Além de evitar ouvir o canto, também não escutou o

silêncio, uma arma ainda mais poderosa, porque pensava que cantavam. Segundo esta versão, Ulisses sobreviveu por não ter consciência do perigo da sedução. No último parágrafo, todavia, aventa-se uma hipótese diferente: “talvez ele tivesse notado – mas isso já está para lá do entendimento humano – que as sereias estavam caladas, e respondeu-lhes, a elas e aos deuses, com aquele fingimento, de certo modo apenas para se defender” (P 88) Assim, Ulisses usara uma habilidade, o fingimento, a dissimulação, para ocultar a consciência do silêncio das sereias. Através dessa habilidade, passara não por um Ulisses astucioso, mas sim por um Ulisses infantil, ingénuo.

Ao exercício de uma habilidade associa-se, assim, a criação de uma nova identidade, identidade essa que se sobrepõe, enquanto durar o exercício da habilidade, à identidade primitiva. Em Kafka, fazer da escrita uma habilidade, da maneira que descreverei no capítulo seguinte, é aquilo que lhe confere uma nova identidade e lhe permite desviar as atenções da sua natureza literária; escrever assumirá assim a estranha função de ocultar o facto de que se escreve, de disfarçar o ser literário que Kafka é.

## VI. O PODER DAS HABILIDADES

*“Não é necessário que saias de casa. Permanece à mesa e escuta. Nem sequer escutes, aguarda apenas. Nem sequer aguardes, sê absolutamente silencioso e solitário. O mundo apresentar-se-á perante ti para ser desmascarado, não poderá fazer outra coisa, contorcer-se-á, em êxtase, aos teus pés.”*

(CA 27)

Ficou já claro que o modo mais bem sucedido de lidar com uma natureza estranha passa por tentar ocultá-la e que, para essa finalidade, concorre o exercício de uma habilidade. Falta saber, contudo, de que maneira essa habilidade desvia as atenções de uma natureza estranha e como, em Kafka, o labor literário se pode constituir como o exercício de uma habilidade que tem por fim a distração. Este capítulo pretende, pois, deter-se nestes dois objectivos.

Ao descrever o canto do cão de caça, o protagonista das *Investigações de um cão* afirma que “era francamente irresistível” e que “o seu poder crescente parecia não ter limites” (S 314). Por estas palavras, é possível depreender que o canto, por qualquer razão, tinha um poder ao qual não era possível resistir. Essa particularidade do canto é da mesma espécie daquela que o cão lembra na música dos sete cães músicos: “Oh, a música que estes cães faziam quase que me deixou louco! Não conseguia dar um passo em frente, já não queria instruí-los; podiam continuar a levantar as patas dianteiras, cometendo um pecado e seduzindo os outros para o pecado de os observarem silenciosamente” (S 284). A música destes cães tinha assim o poder de aquietá-lo, de

lhe refrear os ânimos e de fazê-lo esquecer tudo o resto. Este poder seduz pela violência, domina e obriga a comportamentos involuntários: “a música começou de novo, roubou-me o juízo, fez-me rodopiar nos seus círculos como se eu fosse um dos músicos em vez de ser apenas a sua vítima, atirou-me para a frente e para trás, por muito que eu pedisse misericórdia” (S 282). Feito refém da música, o cão perde todas as suas faculdades intelectuais e motoras. Pelo efeito da música, perde o interesse em corrigir os cães músicos e, durante o número deles, tolera-lhes a existência insólita. O poder embriagador da música faz com que, no momento em que esta tem lugar, nada mais tenha relevância e que aqueles que a produzem não tenham outra existência além da expressão musical.

Esta forma de seduzir quem ouve aparenta semelhanças com o elemento dionisíaco de que fala Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*<sup>30</sup>: a música dos cães arrebatava violentamente, provoca um êxtase embriagador, o seu carácter é definido pelo poder perturbador do som. O que é invulgar, contudo, é que não é a música em si que tem poder, como poderia parecer; a melodia não tem propriedade nenhuma para que tenha esse efeito. O poder dionisíaco que a habilidade musical possuiu está na habilidade e não na música. Embora a música seja aqui privilegiada, as habilidades dos cães, sem excepção, têm este tipo de poder. De que modo se constitui, então, esse poder? Ao tecer considerações sobre a habilidade dos cães músicos, que tanto o perturba, o cão afirma: “Tenho de admitir que estava menos surpreendido pela capacidade artística dos sete cães – era incompreensível para mim, e também francamente acima das minhas capacidades – do que pela sua coragem em enfrentar tão abertamente a música da sua autoria e o poder deles em aguentá-la calmamente sem desmaiarem” (S 282). Não é o que resulta da habilidade dos cães músicos, isto é, a

---

<sup>30</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *O Nascimento da Tragédia e Acerca da Verdade e da Mentira*.

música, que o fascina e surpreende, mas sim o exercício da habilidade, a coragem na sua execução e a capacidade de a manterem continuamente. O que tem valor, a fazer fé nestas palavras, não é a arte musical, mas o acto de se propor a executá-la; o que é arrebatador não é o objecto artístico, a música, nem os cães músicos, enquanto cães, mas o momento da fusão entre o sujeito e o objecto, os cães a exercerem a música.

No conto *Josefina, a cantora ou o povo dos ratos*, o canto de Josefina não possui propriedades intrínsecas que o distingam de um assobio, que é a habilidade artística do povo dos ratos. O seu assobio nem sequer “ultrapassa as fronteiras do comum assobio” (CO 304), mas ainda assim tem a capacidade de impressionar quem o ouve. Como pode, então, um canto absolutamente vulgar, um canto que, “enquanto canto não representa nada fora do normal” (CO 304), arrebatador um povo inteiro, um povo que, para mais, não gosta de música? A “enorme impressão que provoca” (CO 305) a sua habilidade, não sendo esta particularmente invulgar, não pode ser um efeito das suas propriedades; o poder do seu canto tem de residir noutra coisa que não no próprio canto. Aquilo que é peculiar em Josefina não é então o canto em si, que é só um assobio igual a tantos outros, mas algo mais que o acompanha. Como nota o narrador do conto, “ela não produz apenas um assobio” (CO 305), mas algo que, estando diante dela, é possível verificar com facilidade. Ao assobio de Josefina – de que todos os ratos são capazes, alguns até de forma bem mais competente – associa-se o facto de se colocar “com solenidade de pé para fazer aquilo que normalmente faz” (CO 305). Ao exercício do canto preside, pois, uma atitude consciente, uma intenção de cantar, e é isso e não o canto em si que tem o poder de cativar o povo dos ratos.

Segundo esta ideia, o elemento dionisíaco de uma habilidade, aquilo que tem capacidade de fascinar uma plateia, não se encontra na habilidade, mas na deliberação em exercê-la. O mesmo é dizer que qualquer coisa pode funcionar como habilidade e ter

o mesmo efeito arrebatador, bastando para isso uma predisposição para o exercício da mesma. Como refere o narrador deste conto, “abrir uma noz, toda a gente o sabe fazer, não é nenhuma arte, por isso ninguém arriscaria convidar público e, diante dele, para o entreter, pôr-se a abrir nozes. Se mesmo assim essa pessoa o fizer e atingir o seu objectivo, então não poderá falar-se apenas de abrir nozes. Ou fala-se de abrir nozes mas verifica-se que esta foi uma arte que nos passou despercebida porque a dominávamos completamente e que este novo abridor de nozes nos mostrou pela primeira vez a verdadeira essência do acto, chegando mesmo a ser mais útil para o efeito pretendido que ele fosse menos eficiente a abrir nozes do que a maioria de nós” (CO 305). O que fascina o público não é a competência numa determinada habilidade, mas sim a atitude consciente de exercê-la. Como o demonstra o exemplo do abridor de nozes, a habilidade de abrir nozes não depende da eficiência com que se abrem as nozes, mas da intenção em abri-las diante de um público. Aquilo que diferencia, portanto, o assobio de Josefina do assobio dos outros ratos é a atitude consciente com que assobia e a vontade expressa de que os outros escutem o seu assobio.

Ao contrário dos outros ratos, que assobiam no seu dia-a-dia, durante as suas tarefas e de forma absolutamente irreflectida, Josefina assobia com uma intenção. Porque consciente, o assobio de Josefina está “livre dos constrangimentos da vida quotidiana e pode também libertar-nos a nós por um breve momento” (CO 316). É a deliberação do exercício de uma habilidade e não apenas o exercício da mesma que tem poder, não tendo Josefina de fazer, como diz o narrador, “mais do que, lançando a cabecinha para trás, a boca semiaberta, os olhos dirigidos para as alturas, tomar uma posição que indicie a sua intenção de cantar” (CO 308). A partir desse momento, o seu assobio exerce um efeito sobre quem o ouve. Se aquilo que, numa habilidade, tem poder de cativar o público é a predisposição consciente do seu exercício e não a habilidade em



si, aquele que a exerce não tem um destaque significativo. Ao povo dos ratos não interessa o assobio de Josefina, mas sim aquilo que o assobio pode fazer por eles. Aquando da sua viagem a Brescia com Max Brod e o irmão de Max, Otto, Kafka escreveu um artigo sobre um festival aéreo a que chamou “Os Aeroplanos de Brescia”<sup>31</sup>. Nesse artigo, de 1909, Kafka adverte para o facto de o público ignorar a coragem que é necessária para certos desempenhos, como seja a de um piloto de avião, e insinua que os aplausos que o desempenho dos pilotos provocam não são, ao contrário do que seria de esperar, o reconhecimento de que aquilo que fazem é digno de valor; se o público reage como reage é porque aquilo que tem diante de si lhe provoca uma determinada excitação. É esta excitação, ou seja, o efeito que uma habilidade tem num espectador, e não aquele que é responsável pelo exercício da habilidade, que é alvo de admiração.

Segundo o narrador do conto, o desempenho de Josefina não se trata “tanto de uma apresentação musical, é antes uma reunião do povo, e uma reunião em que, tirando o pequeno assobio lá à frente, o silêncio é completo” (CO 312). Assim, a solenidade do espectáculo é resultado não da nobreza da habilidade, mas daquilo que ela propicia ao público; o que importa, para o povo dos ratos, não é a capacidade artística, mas o efeito que o exercício dessa capacidade tem nas suas vidas. Mais do que prazer estético, o público de Josefina está interessado na suspensão momentânea dos encargos diários: para quem a ouve, o seu assobio é irrelevante; o que é louvável é a possibilidade de descansar, de interromper as tarefas diárias, de permanecer em silêncio. Esta mesma distinção passa pela mente do narrador: “será que o que nos fascina é o canto dela ou não será muito mais o sossego solene que envolve a voz fraca?” (CO 306). Assim, nos concertos de Josefina, “já só os muito novos se interessam pela cantora enquanto tal, só eles observam embasbacados o modo como ela franze os lábios, como solta o ar por

---

<sup>31</sup> BROD, Max, *The Biography of Franz Kafka*, 171-179.

entre os delicados incisivos, como esmorece ao admirar os sons por ela própria produzidos e como aproveita o desfalecimento para entrar com uma nova prestação que lhe parece a ela ainda mais incrível, mas a maior parte da audiência – e isto é facilmente perceptível – já se recolheu para dentro de si própria.” (CO 315).

Recolher-se “para dentro de si própria” é, então, o resultado de assistir ao número musical de Josefina. Sem sensibilidade para a música, a audiência aproveita o exercício da habilidade de Josefina não para fruir esteticamente do mesmo, mas para relaxar, para se concentrar e para se alhear daquilo que a rodeia. Focada num ponto (o assobio de Josefina), atenta apenas a isso, a audiência esquecia os perigos do dia-a-dia e tinha um momento de lazer. Isto implica que uma habilidade só exerce um efeito no público se, em vez da excelência da própria habilidade, pretender entreter um público. O poder de uma habilidade não reside, portanto, na habilidade, mas na relação dela com o público e, para que exerça um efeito sobre ele, tem de ser orientada para ele e não para si mesma. Como consequência, uma habilidade que tenha por objectivo afectar um público não pode pretender, ao mesmo tempo, o reconhecimento do seu valor. Aliás, o facto de o canto de Josefina impressionar tanto os outros ratos é a prova, para o narrador, de que não é especial: “ela provoca em nós reacções que um tal artista nunca conseguiria provocar e que se devem precisamente às suas insuficientes capacidades” (CO 313). Mas de que maneira pode uma habilidade orientar-se para um público e não para si mesma?

Numa passagem dos *Diários*, a 6 de Janeiro de 1912, Kafka refere uma récita de beneficência na qual uma senhora Klug cantou algumas canções: “quando ela ontem cantou as novas canções, estragou o efeito que tinha sobre mim, que reside no facto de ali estar uma pessoa a exhibir-se que havia descoberto algumas piadas e umas quantas canções que revelavam o seu temperamento e todos os seus pontos fortes na maior das

perfeições. Quando esta exibição é um sucesso, tudo é um sucesso, e se tivermos prazer em deixar que estas pessoas exerçam frequentemente um efeito sobre nós, não nos podemos naturalmente deixar enganar – e nisto talvez todo o público concorde comigo – pela repetição constante das canções, que são sempre as mesmas; aceitaremos antes o caso como uma ajuda para a concentração, como o escurecer da sala, por exemplo, e, no que diz respeito à mulher, reconheceremos nela esse destemor e essa autoconsciência que é exactamente aquilo de que andamos à procura” (D 167). Segundo estas palavras, existe prazer em “deixar que estas pessoas exerçam frequentemente um efeito sobre nós”. Mas este prazer não é resultado das canções ou da competência vocálica de quem canta; é antes consequência da tomada de conhecimento de que aquele que tem uma habilidade a usa para revelar “o seu temperamento e todos os seus pontos fortes na maior das perfeições”. O que Kafka parece dizer é que o efeito que uma habilidade provoca no público é gerado pelo reconhecimento de que a pessoa, ao exercer a sua habilidade, revela uma determinada identidade. Aquilo de que “andamos à procura”, isto é, aquilo que o público espera encontrar num espectáculo é precisamente essa identidade própria, identidade essa que é exibida em toda a sua plenitude apenas no momento do exercício da habilidade.

A capacidade vocal da senhora Klug é irrelevante para o caso. Aliás, jamais a exibição desta senhora poderia ter, para Kafka, um interesse meramente musical<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Kafka queixa-se muitas vezes da sua falta de musicalidade. A 13 de Dezembro de 1911, escreve nos *Diários*: “a essência da minha falta de musicalidade consiste na minha incapacidade de apreciar música coerentemente, só de quando em vez é que ela tem algum efeito sobre mim, e é raro que seja um efeito musical. O efeito natural que a música tem em mim consiste em circunscrever em meu redor uma parede, e a sua única influência constante sobre mim é que, assim confinado, sou diferente daquilo que sou quando estou livre” (D 137). Também no caso da récita da senhora Klug, o efeito é de outra ordem que não musical.

Aquilo que o cativava era a capacidade que a senhora Klug tinha de, através de uma habilidade (o canto) revelar aspectos de si mesma e de, com essa capacidade, prender a atenção do espectador. A habilidade dela não residia em cantar, mas em ser capaz de, cantando, manifestar o seu temperamento, ou seja, de revelar uma identidade. “Assim”, continua Kafka, “quando aparecem as novas canções, canções que não podiam revelar nada de novo na Sr.<sup>a</sup> Klug, uma vez que as velhas tinham feito o seu dever de um modo tão perfeito, e quando estas canções, sem qualquer justificação, chamavam a nossa atenção como meras canções, quando elas, desta maneira, desviavam a atenção da Sr.<sup>a</sup> Klug mas, ao mesmo tempo, mostravam que ela não estava à vontade com elas, fazendo delas em parte um falhanço e em parte exagerando as caretas e os gestos, uma pessoa tinha de ficar aborrecida e só se consolava com o facto de a memória das suas actuações perfeitas no passado, que resultavam da sua inabalável integridade, ser suficientemente firme para ser perturbada pelo que agora se via” (D 167-168). Deste modo, a habilidade só exerce um efeito quando orientada para o público, tendo por objectivo não o seu reconhecimento enquanto habilidade, mas o esquecimento. Se, por outro lado, a habilidade chamar a atenção do público como mera habilidade, desvia a atenção daquele que a exerce e põe a nu as fragilidades do mesmo. Ao pretender exceder-se, cantando novas canções, a senhora Klug revela as suas debilidades de cantora porque deixa de criar um efeito sobre o público que consiste em mantê-lo concentrado no exercício da habilidade e na identidade que ela cria ao exercê-la. O efeito com que aquele que exerce uma habilidade prende o público é, pois, uma forma de distrai-lo, de entretê-lo. Enquanto esse efeito tem lugar, o público esquece a identidade física do artista e reconhece nele uma outra identidade.

No pequeno conto *Na Galeria*, é posto em destaque, precisamente, esta relação entre espectador e artista. Assim, perante um espectáculo no qual uma amazona de circo

se vê “obrigada por um cruel director a girar ininterruptamente durante meses à volta da pista, à força de chicote, sobre um ondulante cavalo diante dum público insaciável” (CO 228), o espectador apercebe-se do esforço exagerado da artista; diante de um número que não tem por objectivo a ovação do público, que se extingue em si mesmo e que tem por fim o reconhecimento do artista, o espectador talvez “gritasse através das fanfarras da orquestra que a tudo se amolda: Basta!” (CO 228). Mas se, por outro lado, tudo no número se orientasse para o entretenimento do público, se cada detalhe prendesse a atenção do público, desviando-o do artista que o realiza, se o artista desejasse “compartilhar a sua felicidade com todo o circo” (CO 229), imiscuindo-se assim nele, então o espectador, rendido e comovido, talvez chorasse “sem dar por isso” (CO 229). O que este conto, assim como o episódio da récita de beneficência da senhora Klug, demonstram é que, para que uma habilidade exerça um efeito no público, há que dar-lhe algo com que se entreter. O poder com que as habilidades arrebatam o público, em Kafka, não consiste no primor da sua execução; é antes resultado de uma relação de afinidade. O seu sucesso depende de fazer coincidir aquilo que se dá ao público com o que o público espera. Num povo como o povo dos ratos, que não percebe nada de música, mas que preza o silêncio e que se comporta “por vezes de um modo bastante insensato, com a insensatez das crianças, absurda, gastadora, generosa, irresponsável e isto muitas vezes apenas pelo gozo de uma pequena brincadeira” (CO 314), alguém que tenha por vocação a música exerce, com êxito, um poder, desde que consiga fazer com que a sua música ofereça a quem a ouve o silêncio e a insensatez que espera.

Aquilo que confere poder a uma habilidade é a deliberação do seu exercício. Num espectáculo de comédia, por exemplo, toda a atenção do público se centra no comediante a exercer o seu número cómico. Mas o público foi preparado para isso pela deliberação inicial do comediante, que se propôs a exercer a sua habilidade diante de

um público. O que prende a atenção do público não é o número em si, mas a transformação de identidade que ocorreu no início do número. Aquele que se propõe a exercer uma habilidade estabelece uma comunhão com o público e é isso que causa o efeito nele. Deste modo, uma habilidade distingue-se de um acaso pela intenção: o assobio de Josefina não é acidental como o dos outros ratos, pois tem a intenção de ser ouvido por todo o povo dos ratos. É essa intenção que, no fundo, provoca o ajuntamento dos ratos e a consequente devoção ao seu canto, embora o canto em si não signifique nada. Os ratos só se reúnem para a ouvir porque ela assinala a sua intenção de cantar e porque necessitam da pausa nos afazeres diários que o canto dela acarreta: “é nestas escassas pausas entre batalhas que o povo sonha” (CO 315).

O povo dos ratos está, portanto, menos interessado na habilidade em si do que num determinado conjunto de coisas que o exercício dela provoca. Como tal, não reconhece nessa habilidade propriedades estéticas relevantes, coisa que muito incomoda Josefina. Só ela e, porventura, os seus seguidores, reconhecem no seu canto uma excelência artística. O resto dos ratos, porque musicalmente incompetentes, não retira dele outro prazer que não uma distração momentânea e só se rendem a ela enquanto dura o número musical: “quando estamos sentados à frente dela, compreendemo-la; a oposição só se exerce à distância; quando estamos sentados à frente dela, sabemos: aquilo que ela está a assobiar não é um assobio” (CO 306). Nessas alturas, existe reconhecimento. Mas esse reconhecimento expressa-se em aplausos, em gratificações pelo momento de distração que lhes concedeu e não em verdadeiro reconhecimento: “não faltam nem entusiasmo nem aplausos mas verdadeira compreensão, como ela a concebe, disso já ela há muito aprendeu a abdicar” (CO 307). O que Josefina desejava era ser compreendida, mas o único reconhecimento que os ratos estão dispostos a conceder é uma espécie de recompensa pelo entretenimento que lhes possibilitou.

Para os ratos, a única coisa digna de valor no número de Josefina é a capacidade que ela tem de os distrair. A essa capacidade respondem com aplausos e reverência. Acontece, porém, que a capacidade de distrair não é a propriedade que Josefina espera ver reconhecida no seu canto. Tal como no caso do artista da fome, que se sente insatisfeito por não compreenderem que, para ele, é fácil jejuar porque o jejum é a sua vocação e se propõe a jejuar perpetuamente para o provar, Josefina sente a insatisfação de não ser compreendida enquanto alguém que tem de cantar, pois essa é a sua vocação, pelo que esforça “ao máximo as suas frágeis cordas vocais” (CO 309) para combater essa incompreensão. Tal como alguém que jejua por vocação tem um modo de vida bizarro, alguém que, pertencente a uma “espécie que não gosta de música” (CO 303), canta por vocação é uma aberração. Mas, da mesma forma que o artista da fome, no contexto de um espectáculo sustentado pela noção de que jejuar é uma habilidade difícil de adquirir, pode fazer da sua vocação um meio de subsistência, Josefina pode fazer da sua vocação algo mais. O facto de não abdicar de lutar “para ser dispensada de todo o tipo de trabalho” (CO 317), de maneira a dedicar-se unicamente ao seu canto, ou seja, de defender o estatuto de arte do seu canto, lhe traçar um destino idêntico ao do artista da fome, neste caso, o desaparecimento, não invalida que, quer num conto, quer noutro, haja evidências claras de que é possível fazer de uma vocação uma habilidade com a qual entreter os outros e ocultar a sua natureza.

Neste conto, é até bastante evidente de que modo pode uma habilidade exercer o seu efeito num público. Esse efeito não procede das características da habilidade, mas da deliberação do seu exercício. Pôr-se diante de um público com a intenção de exercer uma habilidade é chamar a atenção do público para algo que antes não merecia atenção. Assim, Josefina, ao colocar-se “com solenidade de pé” (CO 305), chama a atenção para o seu assobio. Esta chamada de atenção confere ao assobio um predicado que este não

possuía anteriormente e, a partir de então, esse assobio, igual a tantos outros, tem a capacidade de cativar o povo dos ratos. Através desse mecanismo, a vocação de Josefina, profundamente inútil, por si só, entre o povo dos ratos, adquire uma faculdade que até então não tinha; usando a sua vocação de um modo especial, ainda que contra a sua natureza, obtém um modo de ocultar a necessidade que tem de cantar e pode sobreviver entre um povo destituído de sensibilidade para a música.

Uma habilidade, em Kafka, não é, pois, um enfeite, algo com um valor meramente ornamental. Exercer uma habilidade também não é uma coisa agradável, mas sim necessária: recorde-se que o macaco, no *Relatório a uma Academia*, informa que não o “cativava imitar os humanos” (CO 271). Neste sentido, ter uma habilidade é um caso de vida ou morte e não somente um atavio, uma capacidade improfícua. É por isso que Kafka descreve a sua literatura como um “tipo de escrita esquisito, do qual o único objectivo é a sua salvação ou danação” (L 347). A escrita, mais do que uma “necessidade mais alta” (F 352), tem a capacidade de salvar ou danar. Para que salve, tem de converter-se numa habilidade, com tudo o que isso implica.

Como ficou demonstrado, fazer de algo uma habilidade pressupõe uma alteração de identidade, sendo precisamente essa alteração de identidade que tem o poder de chamar a atenção. Também já ficou demonstrado que essa identidade subsiste apenas durante o momento do exercício da habilidade: durante o seu número de imitação, o macaco do *Relatório a uma academia* não é um macaco, mas outra coisa. Mas que outra identidade momentânea é essa? Em conversa com Gustav Janouch, Kafka diz que “o que é escrito ilumina o mundo. Mas o escritor desaparece na escuridão” (J 101). De acordo com esta afirmação, ao contrário do escritor, que desaparece, o que fica escrito, o resultado da habilidade de escrever, é aquilo que se dá a ver. Ao escrever, a identidade empírica de Kafka desaparecia, metia-se “pela mata dentro” (CO 272); o que se



revelava era outra identidade, identidade essa que coincidia com a habilidade de escrever. Ao cantar, Josefina deixava de ser Josefina, a cantora, e passava a ser apenas canto. Ao exercer uma habilidade, aquele que a exerce dá lugar à habilidade e ela, ganhando vida no seu exercício, constitui-se como uma nova identidade.

Um dos planos que o animal d'*O Covil* tinha para proteger o seu covil consistia em isolar a câmara principal (a que chama Torre de Menagem e na qual tinha a maior parte dos alimentos armazenados) das redondezas, restringindo “a espessura das suas paredes de modo a ficarem mais ou menos da minha altura, e deixar um espaço de mais ou menos a mesma largura a toda a volta da Torre de Menagem, à excepção de uma estreita fundação, que infelizmente teria de permanecer intacta de modo a suportar o todo” (S 346). Permanecendo nesse espaço entre paredes, poderia “vaguear para cima e para baixo todo o dia e manter a guarda sobre a Torre de Menagem”. Nesse espaço, o animal poderia, em simultâneo, usufruir da paz do seu covil e vigiá-lo; poderia, em simultâneo, cumprir a sua vocação e protegê-la, ou seja, poderia permanecer oculto enquanto protegia essa mesma condição. Nesse reduto, o animal, capaz de se proteger, assume as características do seu covil, que servia exactamente o propósito de protegê-lo, ou seja, assume a identidade da sua habilidade.

Mas o exercício de uma habilidade tem ainda outra consequência. Para o animal, nessa posição privilegiada, a vocação para se proteger deixa de ser insólita porque passa a ser possível. O que resulta é pura diversão: “que alegria estar pressionado contra a parede exterior arredondada, puxar-se para cima, deixar-se escorregar para baixo outra vez, não sentir o chão e achar-se em terra firme, e jogar todos esses jogos literalmente sobre a Torre de Menagem e não dentro dela” (S 346). Esses jogos, essas brincadeiras improfícuas, constituem a sua habilidade. Ao exercê-la, o animal oculta a sua natureza e

assume uma identidade que consiste, precisamente, nessa habilidade. Mas ao assumir essa identidade, extrai dela um certo prazer.

Como diz ainda o animal, acerca do projecto do covil, “o puro prazer que a mente retira do seu labor é muitas vezes a única razão pela qual ela trabalha” (S 325). Se assim é, há numa habilidade um prazer puro que resulta do seu exercício. O que espera Kafka, ao fazer da escrita uma habilidade, é então ocultar a sua natureza literária e tirar todo o proveito possível disso. Encontrar uma forma de transformar a sua escrita numa habilidade consistia, pois, em transformar-se na própria habilidade, conseguindo, com isso, desviar as atenções de si mesmo e extraindo disso um prazer de determinada espécie. No pequeno conto *O pião*, um filósofo tem por habilidade seguir os piões lançados pelas crianças e apanhá-los. Mas, ao fazê-lo, transformava-se ele próprio num pião: “a gritaria das crianças, que antes não tinha ouvido e agora lhe entrava pelos ouvidos adentro, levava-o a fugir, oscilando como um pião lançado de um cordel desajeitado” (P 106). Ao exercer a sua habilidade, deixa de ser filósofo e passa a ser pião, ou seja, passa a ser a habilidade das crianças.

O que acontece, portanto, com o exercício de uma habilidade, é uma inversão de papéis: o agente de uma habilidade passa a ser a habilidade de outro agente. Josefina, ao assobiar para o povo dos ratos, passa a ser apenas um assobio, que mais não é que “a grande habilidade artística do nosso povo” (CO 304); ao exercer a sua habilidade, da qual retira o prazer que lhe é inerente, transforma-se também na habilidade de quem a ouve, contribuindo assim para entreter e, desse modo, libertar “dos constrangimentos da vida quotidiana” (CO 316). Como recorda o cão das *Investigações de um cão*, um dos efeitos que a música dos sete cães músicos tivera em si fora o de o de lhe causar a impressão de ser “um dos músicos em vez de ser apenas a sua vítima” (CO 282). O exercício de uma habilidade causa um efeito em quem assiste a essa habilidade porque

aquele que a exerce, ao predispor-se a exercê-la, passa a ser, ele próprio, a habilidade de quem assiste. Esta alteração de papéis, esta inversão da ordem das coisas, corresponde ao movimento retórico do quiasmo que Stanley Corngold considera absolutamente central na obra kafkiana<sup>33</sup>. Assim, em Kafka, fazer da escrita uma habilidade significaria transformar-se em escrita.

Tal como o cão das *Investigações de um cão*, ao mudar a abordagem das suas investigações, passando a deter-se na “observação e sistematização pura”, sem necessidade de “adquirir resultados práticos”, faz da sua vocação uma habilidade, Kafka, para fazer da escrita uma habilidade, tem de virar a escrita para si mesma, para o puro exercício da escrita. Em conversa com Gustav Janouch, Kafka diz: “Sou contra todo o virtuosismo. O virtuoso eleva-se acima do seu assunto pela sua capacidade de malabarista. Mas pode um poeta ser superior ao seu assunto? Não! Ele está aprisionado pelo mundo que experimentou e retratou, tal como Deus está aprisionado pela sua própria criação. Para se libertar, posiciona-se fora de si mesmo. Isso não é um acto de virtuosismo. É um parto, uma adição à vida, como todos os partos” (J 163). A arte, para Kafka, não é uma questão de virtuosismo, de ornamentação, de embelezamento superficial, mas um parto, uma necessidade de deitar algo para fora de si. Ao contrário do virtuoso, que, pela sua demonstração de malabarismos, se coloca numa posição de superioridade em relação ao assunto, Kafka precisa de pôr o ênfase todo no assunto, esperando desaparecer atrás dele. Escrever bem é escrever de forma a que a escrita assuma um protagonismo de tal forma evidente que aquele que escreve seja esquecido nela. Conseguindo-o, transformar-se-ia na própria escrita, seria a sua própria habilidade.

---

<sup>33</sup> A propósito deste assunto, ver CORNGOLD, Stanley, “Metaphor and Chiasm”, in *Franz Kafka: The Necessity of Form*, 90-104. e CORNGOLD, Stanley, “Something to Do with the Truth”, *Lambent Traces*, 111-125.

Numa carta de 1904 a Oskar Pollak, Kafka confessa que “é bom se pudermos utilizar as palavras para nos protegermos de nós mesmos, mas é ainda melhor se nos pudermos enfeitar e cobrir com palavras até que nos tornemos o tipo de pessoa que, no fundo, desejamos ser” (L 14). Fazer da escrita um modo de justificar por que razão se escreve pode ser temporariamente benéfico, pode ajudar a proteger, a aliviar a pressão causada pelo “mundo tremendo que tenho na minha cabeça” (D 222), mas usá-la como uma máscara e cobrir-se com ela é tornar-se no “tipo de pessoa que, no fundo, desejamos ser”, é aspirar à felicidade. A 25 de Setembro de 1917, numa das entradas mais significativas dos *Diários*, Kafka afirma: “posso ainda ter satisfação temporária com obras como *O Médico de Aldeia*, desde que ainda seja capaz de escrever coisas do género (muito improvável). Mas felicidade só se eu puder erguer o mundo para o puro, o verdadeiro e o imutável” (D 386). Por outras palavras, a sua salvação depende da sua capacidade em escrever direccionado para “o puro, o verdadeiro e o imutável”.

Escrever nessa direcção é contornar o labirinto sem saída causado pela necessidade de justificar um modo de vida injustificável. Perseguir, pela necessidade da perseguição, uma justificação que não existe, faria da perseguição o único modo de vida possível. Essa perseguição, Kafka di-lo, “atravessa-me e despedaça-me” (D 399). Enquanto ser que persegue, Kafka é inútil, pois a perseguição não conduz a nenhum fim. Como o diz a Gustav Janouch, “ao escrevinhar, corro à frente de mim mesmo de modo a apanhar-me no final” (J 182), o que, de maneira alguma, se constitui como uma actividade produtiva, já que “eu não posso fugir de mim mesmo” (J 182). A alternativa é deixar-se levar pela perseguição, ser ele próprio a perseguição. Enquanto ferramenta para justificar a sua essência literária, a escrita funciona como uma perseguição infrutífera. O que Kafka precisa é ser ele próprio essa perseguição, baralhar-se na sua própria escrita e fazer-se escrita. Nesse altura, deixa de ser aquele que persegue e passa

a ser a própria perseguição: “ou então eu posso – posso? – conseguir manter-me em pé e ser arrastado na louca perseguição. Para onde, então, serei trazido?” (D 399).

Aquilo de que Kafka precisa está, pois, na interrupção da perseguição: como o cão das *Investigações de um cão*, tem de parar de perseguir respostas, tem de deter-se na pureza da própria perseguição, tem de satisfazer-se apenas com o exercício da perseguição e não persistir em tentar “adquirir resultados práticos” (S 315). A justificação da sua natureza é impossível e escrever não pode servir para tal; assim sendo, resta-lhe escrever pela pureza da escrita, de forma despretensiosa – só assim pode libertar o “mundo tremendo” que tem dentro de si sem se despedaçar. Fazendo-o, dissolver-se-ia na escrita, seria ele próprio escrita. Escrever direccionado para “o puro, o verdadeiro e o imutável” (D 386), escrever pelo puro acto da escrita, é assim um “assalto à última fronteira terrestre” (D 399), consistindo esse assalto numa transformação daquele que enuncia no próprio enunciado.

Na última entrada dos *Diários*, Kafka escreve: “Cada palavra, torcida nas mãos dos espíritos, [...] torna-se numa lança que se volta contra o orador. Muito especialmente uma observação como esta. E assim *ad infinitum*. A única consolação seria: acontece quer gostes quer não. E o que gostas não serve de nada. Mais do que consolação: também tu tens armas” (D 423). Escrever é, para Kafka, por tudo o que ficou dito, pernicioso. Sobretudo escrever que escrever é pernicioso. A única consolação, fica-se agora a saber, é que isso é assim por natureza. Mas há uma solução, há armas com as quais combater isto. Essas armas correspondem, precisamente, ao exercício da escrita.

Ao descobrir que o exercício da escrita é apenas uma consolação, que não tem por virtude a capacidade de justificar a sua necessidade de escrever, Kafka adquire algo, adquire a consciência de que isso é assim. Ter consciência disto é poder fazer disto mais

do que uma consolação, é ter armas para combater uma condição. Sendo essa condição, em Kafka, originada precisamente pela existência em si da necessidade de escrever, ter essas armas é saber o que fazer com essa necessidade. Através da percepção de que a escrita não é mais do que uma consolação, uma “recompensa por servir o diabo” (L 333), o labirinto sem saída em que se encontrava desaba. A 27 de Janeiro de 1922, escreve nos *Diários*: “A consolação estranha, misteriosa, talvez perigosa, talvez salvadora, que há na escrita: é um salto para fora da fila dos assassinos, é um ver o que realmente se está a passar. Isto ocorre através de um género mais elevado de observação, um género mais elevado, não mais penetrante, e quanto mais alto menos ao alcance da “fila”, quanto mais independente se torna, tanto mais obediente às suas próprias leis de movimento, tanto mais incalculável, mais alegre, mais ascendente é o seu curso” (D 406). Saber que o trabalho literário é apenas uma consolação é “ver o que realmente se está a passar”, é ser capaz de empreender um “assalto à última fronteira terrestre” (D 399); saber isto é poder fazer dessa consolação mais que uma consolação, é poder usar esse conhecimento para se “enfeitar e cobrir [...] até que nos tornemos o tipo de pessoa que, no fundo, desejamos ser” (L 14); saber que a escrita serve apenas de consolação é abandonar “a fila dos assassinos” em que se encontra enquanto ser bizarro que é e passar a ter um “género mais elevado de observação”. Aperceber-se de que a escrita é apenas uma consolação é, por isso, tornar-se outro, é tornar-se alguém que, livre do constrangimento de ter de justificar o seu modo de vida, pode agora deter-se no puro movimento da escrita, alguém que, “quanto mais independente se torna, tanto mais obediente às suas próprias leis de movimento”, alguém que, quanto mais escreve, mais obediente às leis de movimento da escrita se torna, alguém que, quanto mais escreve, mais se torna na própria escrita.

Kafka, ao informar a si mesmo, nestas últimas palavras dos *Diários*, que “também tu tens armas”, deixa um testemunho inequívoco de que descobrira a sua saída. Esta saída consiste, como creio ter ficado claro, num exercício da escrita cuja única finalidade seja o próprio exercício da escrita. Privando a escrita de qualquer outra finalidade além dela, a escrita seria só escrita, esgotar-se-ia no seu próprio movimento. Fazendo-a esgotar-se no seu movimento, concentraria todas as atenções nesse movimento. Como no movimento pendular do relógio do hipnotizador, este tipo de escrita adquiriria um efeito hipnótico atrás do qual a natureza literária de Kafka se ocultaria. Escrevendo assim, Kafka poderia, então, cumprir a sua vocação literária, expulsar de si o “mundo tremendo que tenho na minha cabeça” (D 222), e ocultar, em simultâneo, a sua natureza literária.

## VII. A MAIS LONGA DISTÂNCIA ENTRE DOIS PONTOS

*“Este papel branco, isto não chegará a um fim,  
queima os olhos e é por isso que se escreve.”*

(M 45)

Numa carta a Max Brod, de princípios de Outubro de 1917, Kafka copia o excerto de uma carta a Felice<sup>34</sup>, afirmando que o mesmo daria um “bom epitáfio” (L 152). Nesse pedaço de texto, revela um dos seus mais profundos objectivos: “Se tentar descobrir qual o meu derradeiro objectivo, percebo que, na verdade, não estou a lutar para me tornar uma boa pessoa e para satisfazer um qualquer tribunal supremo. Pelo contrário, muito pelo contrário, estou a tentar pesquisar toda a comunidade dos homens e dos animais, conhecer as suas preferências fundamentais, os seus desejos, as suas ideias morais, e então ajustar-me o mais rapidamente possível de modo a tornar-me agradável a toda a gente e, além disso – eis a reviravolta – de tal forma agradável que, sem perder direito ao amor universal, eu fosse, por último, o único pecador a não ser queimado, alguém a quem fosse permitido, diante dos olhos de toda a gente, realizar as iniquidades que habitam em mim. Em resumo, só o veredicto dos homens e das bestas me interessa e, mais importante, é meu desejo enganá-lo, embora sem um verdadeiro engano” (L 152). As “iniquidades que habitam em mim” relacionam-se indubitavelmente com o “mundo tremendo” que possui e que precisa de expulsar. O seu desejo é claro: construir-se de tal modo que lhe seja possível expulsar a escrita mais

---

<sup>34</sup> A carta a Felice na qual, originalmente, se encontra o excerto é de 30 de Setembro de 1917. Este pequeno excerto teria, certamente, uma grande importância para Kafka, pois não só o copiou de modo a fazê-lo chegar a Max Brod, como também o registou nos *Diários*, numa entrada de 28 de Setembro de 1917.



abjecta sem que isso cause desconforto a ninguém. De acordo com estas palavras, o que interessa a Kafka é tornar-se de tal modo agradável que, tudo o que escrever, por mais deplorável que seja, pareça aos outros também agradável. O seu “derradeiro objectivo” é pois transformar-se em algo em que ninguém repara, é enganar, “sem um verdadeiro engano”, aqueles que o observam, é ocultar a sua iniquidade de modo a poder existir com ela. O que lhe interessa é disfarçar-se, ludibriar o “veredicto dos homens e das bestas” e poder ser ele próprio parecendo outro. E isso consegue-o fazendo da escrita uma habilidade.

Se a sua escrita tinha por virtude enganar, forjar uma identidade que não correspondesse à sua verdadeira identidade e, com ela, viciar a opinião sobre si, escrever, para Kafka, tinha por função ocultar o acto de escrever, o que é, aparentemente, paradoxal. De que modo pode algo ocultar-se no seu evento? Recorde-se que, para Kafka “só há um esconderijo – a verdade” (J 121)”, o que significa que só na escrita encontraria potencialidades adequadas para se esconder. Tendo por único esconderijo precisamente aquilo que precisa de esconder, só lhe restava fazê-lo de maneira a criar um fascínio tal que a atenção se centrasse no fascínio que o evento propicia e não no evento em si. Escrevendo assim, direccionado, portanto, para “o puro, o verdadeiro e o imutável” (D 386), para o que de mais revelador havia em si, poderia conseguir o que desejava; dando o que de mais verdadeiro existia em si, usá-lo-ia como um espelho que, à primeira vista, poderia reflectir na perfeição aquilo tinha diante de si, mas que, cuidadosamente orientado contra o sol, ofuscaria mais do que revelaria. É por isso que afirma, num dos aforismos escritos em Zürau, que “a nossa arte consiste em ser ofuscada pela verdade: a luz sobre a máscara grotesca que se encolhe é verdade – nada mais o é” (CA 15). A verdade, assim oferecida em todo o seu esplendor, é como uma luz intensa que bate na sua verdadeira natureza e da qual ressalta apenas luz. O

exercício da escrita, no seu movimento circular e infinito, tinha assim a particularidade de encandear os que o observavam e, por esse meio, perverter essa observação.

Escrevendo desse modo, aquele que escreve não existe: só resta a escrita. Havendo apenas escrita e não tendo ela qualquer finalidade, sobra apenas o próprio movimento perpétuo da escrita. Entre o início e o fim dela, abre-se um espaço sem fim, um espaço como aquele que liga o jovem que decide dirigir-se para *A Próxima Aldeia*, um espaço de tal forma abrangente que “o tempo de uma vida normal e sem azares não baste nem de longe para tal viagem” (CO 245). Escrever desta forma, não fazendo da escrita uma ferramenta para justificar um modo de vida, mas usando-a como um adiamento dessa tarefa, abre-se em si uma distância incalculável. Não podendo conciliar duas tensões opostas, escrever e justificar a escrita, proteger-se e usufruir da protecção, a solução é o caminho inverso. Ao invés de tentar fundir duas coisas que não se podem fundir, a sua saída passa por afastá-las o mais possível uma da outra. Ao fazê-lo, cria um espaço sem tempo, um espaço cujo percurso não conduz a qualquer fim e cujas extremidades se encontram o mais longe possível, um espaço onde tudo passa a ser possível.

Num espaço assim, nada tem utilidade: toda a acção, sem um fim, é apenas um movimento estéril e vale apenas por esse movimento. Num espaço deste género, qualquer substância tem apenas um predicado: a sua existência. Sem outros predicados além desse, tudo é igual a tudo, tudo tem o mesmo valor. Ora, um espaço assim é o espaço ideal para aqueles que têm habilidades bizarras, pois a bizarria, nesse espaço, não é bizarra. Num espaço cujas coordenadas não têm limites, ter uma habilidade bizarra é o mesmo que ter uma habilidade que não seja bizarra e é até o mesmo que não ter qualquer habilidade. Mas que espaço pode ser esse? Se há personagem, em Kafka, que não demonstra possuir qualquer aptidão, um homem sem qualidades, é o

protagonista de *O Desaparecido*<sup>35</sup>, Karl Rossmann. E também para ele o Grande Teatro de Oklahoma terá lugar.

Não é por acaso que Walter Benjamin considera que um bom número das histórias de Kafka são vistas em todo o seu esplendor apenas quando postas em acto no Grande Teatro de Oklahoma<sup>36</sup>. Segundo esta ideia, os artistas da maior parte dos contos analisados, o artista de *Um Artista da Fome*, o trapezista de *Primeiro Sofrimento*, a amazona de circo em *Na Galeria*, o macaco do *Relatório a uma Academia*, os cães músicos, os cães que pairam no ar e o cão de caça das *Investigações de um Cão* e a Josefina de *Josefina, a Cantora ou o Povo dos Ratos* encontram o seu habitat ideal num espaço como o do Grande Teatro de Oklahoma. E encontram-no porque ali, independentemente do talento para determinada arte, é a vocação de cada um que interessa. Como tal, “todos são bem-vindos! Quem quiser ser artista, que se apresente!” (A 300). No Grande Teatro de Oklahoma, sendo este o espaço no qual a mais trivial das habilidades possuía utilidade, havia lugar para toda a gente, até para os mais ineptos, como Karl: “havia algo no cartaz que muito o atraía. «Todos são bem-vindos», era o que lá estava. Todos, portanto Karl também. Tudo o que havia feito até agora ficava esquecido, ninguém o censuraria por isso” (A 301). A falta de qualidades, num lugar no qual a única qualidade relevante é “ser ele próprio”, não é, portanto, importante. Não havendo critérios de admissão, sendo que “todos são bem-vindos” a este lugar, a única

---

<sup>35</sup> Ao editar postumamente este romance, Max Brod intitulou-o *América*, título com que ficou conhecido. A Edição Crítica organizada por Jost Schillemeit e S. Fischer Verlag, de 1983, intitulou o romance de *Der Verschollene*, ou seja, *O Desaparecido*, em português. Aceito esta opção por uma questão de coerência.

<sup>36</sup> BENJAMIN, Walter, “Franz Kafka: On the Tenth Anniversary of His Death”, in *Selected Writings*, Vol.2:1931-1934, (trad. Rodney Livingstone and others), 801.

coisa que é esperada de cada um, como o refere Walter Benjamin, é a capacidade de se encenarem a si mesmos<sup>37</sup>.

Tendo por função serem eles mesmos, cada um dos artistas de Kafka que não tinha outra competência além do exercício da sua vocação encontraria, no Grande Teatro de Oklahoma, um espaço onde existir. O papel que têm de desempenhar é apenas, como refere Benjamin, a sua vida anterior<sup>38</sup> – e isso não lhes é, certamente, difícil. Para aqueles cuja atrofia em todas as outras direcções limitou a uma capacidade esquisita, o Grande Teatro de Oklahoma, enquanto espaço que valoriza a essência de cada um, constitui-se como um lar. Em *O Desaparecido*, Kafka põe em cena um rapaz inepto, tolo, que, depois de expatriado para a América pelos pais, é ainda proscrito pelo tio, expulso do hotel no qual se emprega, feito servo de uma actriz ignóbil. Apesar da boa vontade e do empenho, Karl Rossmann, por onde quer que passe, não consegue desenvolver qualquer competência. Assim, vai andando aos tombos, com destino incerto, sem lugar no mundo. Sem qualidades especiais, sem uma determinada capacidade, Karl afasta-se cada vez mais do mundo dos vivos. Mas, no Grande Teatro de Oklahoma, havia um lugar para Karl. Correspondendo cada balcão de admissão a uma competência diferente, Karl percorre-os a todos, sendo repetidamente enviado para o seguinte até ser finalmente admitido.

O Grande Teatro de Oklahoma era uma espécie de mistura entre circo ambulante e espectáculo de variedades. Dependendo, como vimos, o efeito que uma habilidade causa num público da predisposição em exercer essa habilidade, qualquer pessoa poderia exercer um efeito sobre o público. Não sendo necessário qualquer talento, um artista

---

<sup>37</sup> BENJAMIN, Walter, “Franz Kafka: On the Tenth Anniversary of His Death”, in *Selected Writings*, Vol.2:1931-1934 (trad. Rodney Livingstone and others), 804.

<sup>38</sup> BENJAMIN, Walter. *ibid.*, 814.

deste circo poderia até ser o mais inepto dos homens. Durante o número circense, essa pessoa sem qualidades mais não fazia que desviar a atenção de um público, prendendo-a no movimento incessante de uma habilidade incongruente. Com isso, na duração do seu número circense, a identidade dessa pessoa ficava ocultada e a única coisa que perdurava era a própria habilidade. Durante um número de circo, o artista de circo transformava-se assim, num objecto circense. Enquanto objecto circense, a sua existência, o seu modo de vida, tinha justificação.

A distância mais longa entre dois pontos, isto é, a distância entre possuir uma natureza insólita e conseguir justificá-la, resulta assim, em Kafka, no espaço infundável do circo. Deixar de perseguir uma justificação e optar por se deixar levar pela perseguição, por ser a própria perseguição, é manter-se perenemente neste espaço. Aí, a sua identidade empírica é substituída pela habilidade que desempenha e, enquanto habilidade, passa a ter justificação. O circo é, pois, o lugar por excelência do ser “feito de literatura” (F 341) que Kafka é e a sua escrita só tem fundamento enquanto número de circo. Não tendo outra competência além do seu “tipo esquisito de escrita” (L 347), de uma capacidade estranha, e estando obrigado a escrever ininterruptamente, a escrita é, ao mesmo tempo, duas coisas inconciliáveis, uma brincadeira e um desespero (D 398), e Kafka só poderá satisfazer essa necessidade num espaço onde ser esquisito é tão esquisito como não ser esquisito, num espaço em que a sua competência é tão normal como outra qualquer – esse espaço é o circo.

De acordo com isto, é possível interpretar *O Castelo* como um grande circo, como um espaço no qual os funcionários, competentes ou não, são apenas funcionários. K. é um agrimensor que chega a uma aldeia que não precisa de trabalhos de agrimensura: “o senhor foi admitido na qualidade de agrimensor, como acabou de dizer, infelizmente,

porém, nós não precisamos de um agrimensor” (C 61). Um homem assim está deslocado, tem uma existência insólita. Acontece, contudo, que uma simples ordem do Castelo tinha o poder de modificar o seu estatuto. Se o Castelo lhe permitisse viver na aldeia enquanto agrimensor, a sua condição de estrangeiro deixaria de ser estranha aos olhos dos outros. É por essa permissão que K. vai pelejar durante todo o romance. Aquilo que, no fundo, ele pretende, é aceder ao Castelo e, com isso, passar a reger-se por leis diferentes das leis da aldeia, passar a poder exercer a sua vocação de agrimensor sem que isso seja razão de estranheza. Tal como Kafka, K. está vocacionado para algo que não parece justificável: exercer agrimensura num local que não precisa de um agrimensor. Não conseguindo justificar a sua vocação, apetrecha-se de tudo o que o possa ajudar a sobreviver: torna-se noivo de Frieda<sup>39</sup>, aceita dois ajudantes e um emprego de contínuo na escola da aldeia. Tal como Kafka, enquanto não pudesse exercer a sua vocação, deveria munir-se de contrapesos como a família e a profissão.

---

<sup>39</sup> A dada altura do romance, Frieda acusa K. de a usar apenas para chegar a Klammm, ou seja, de ter a esperança de usá-la como moeda de troca para atingir aquilo que verdadeiramente ambicionava. Esta censura encontra eco nos motivos que Kafka encontra para que Felice Bauer não se devesse casar com ele. Assim, entre outras coisas, Kafka reconhece que o casamento com Felice serviria para fortalecer a sua personalidade, para o ajudar a aguentar “o assalto da minha própria vida” e a “vaga pressão do desejo de escrever” (D 225), mas que, casado com ela, perderia a possibilidade de estar sozinho, sendo que “o que consegui fazer foi apenas o resultado de estar sozinho” (D 225), e perderia a esperança de, um dia, “desistir do meu trabalho”, pois “casado isso nunca será possível” (D 226). Deste modo, a relação com Felice tinha importantes contributos para a sua vocação para a escrita, pelo que é legítimo considerar que a censura de Frieda tenha afinidades com isto. O próprio K. reconhece que Frieda era uma espécie de prémio de consolação por não conseguir chegar a Klammm e que servia para amenizar a angústia contraída: “Esperas que me vanglorie por ter esperado em vão uma tarde inteira transido de frio junto à portinhola do trenó de Klammm? É justamente para não ter de pensar nestas coisas que venho a correr para ti” (C 152).

Entretanto, iria forçando o acesso ao Castelo: procura encontrar-se com Klammm por todos os meios, mas em vão.

Baldados todos os esforços, K. permanece um ser esquisito, inútil. Mas os senhores do Castelo também eram, aos seus olhos, particularmente esquisitos. “Os senhores do Castelo são de uma sensibilidade extrema” (C 36), fazem de tudo para não ser vistos, têm aversão aos aldeões, só vêm à aldeia em trabalho, regressando de imediato ao Castelo, são caprichosos, mal-educados, levianos e “quando os senhores do Castelo se levantam da secretária, não conseguem orientar-se no mundo; no seu alheamento, dizem as coisas mais torpes”. Mas este modo de vida, aparentemente esquisito e intolerável, não só é, aos olhos dos aldeões, perfeitamente natural como é até venerado. Em que consiste, então, a diferença entre a estranheza de K. e a estranheza dos senhores do Castelo? Por que razão um agrimensor numa terra em que não são necessários agrimensores é uma aberração e um indivíduo sem escrúpulos, insociável, pedante e caprichoso é um senhor do Castelo?

A resposta é mais simples do que possa parecer: ao contrário de K., o segundo pertence ao Castelo e isso permite-lhe o comportamento esquisito que tem. Nesta aldeia, pertencer ao Castelo parece conceder direitos especiais. Como tal, comportamentos que pudessem parecer questionáveis são, para quem pertence ao Castelo, facilmente desculpáveis e até mesmo respeitáveis. A propósito do comportamento infantil e idiota dos ajudantes de K., Frieda nota que “noutro lugar e com outras pessoas, consideraria estúpido e escandaloso o mesmo comportamento, mas não com eles, é com respeito e admiração que observo os seus disparates” (C 133). E isto porque os ajudantes eram “emissários de Klammm” (C 132). Porque estes ajudantes são, acima de tudo, emissários de um senhor do Castelo, o seu comportamento, por mais estranho que seja, é tolerável.

Como os senhores do Castelo, os ajudantes estão acima da estranheza. E estão-no porque agem sob a alçada do Castelo.

Enquanto ao serviço do Castelo, estas pessoas não revelam a sua verdadeira identidade, mas sim a função que exercem. Neste sentido, são como artistas de circo que, durante o seu número, ocultam a sua identidade. O comportamento dos ajudantes de K. é uma habilidade e, como habilidade, não tem finalidade que não o seu exercício; os seus disparates são tolerados porque não são mais que disparates inofensivos. Aliás, depois de K. os demitir, um deles, Jeremias, revela que os dois, ao serem designados como seus ajudantes, tinham sido incumbidos de o alegrar e que o seu comportamento era apenas o reflexo do cumprimento dessas ordens: “o que foi que nós fizemos? Brincámos um pouco, rimos outro tanto, arreliámos uma vez por outra a tua noiva. Apenas cumpríamos ordens” (C 218). Ao deixarem de ser os ajudantes de K., mudaram-se-lhes as feições, tornaram-se menos patetas e passaram a comportar-se de modo mais civilizado. Sendo o comportamento infantil deles uma ordem do Castelo, era apenas resultado da função que desempenhavam. Assim sendo, os rapazes atoleimados tinham justificação de ser.

Do mesmo modo, os caprichos dos funcionários do Castelo são apenas caprichos aos olhos de K.. No Castelo, “à excepção das mudanças de humor dos criados, tudo acontece com muita modéstia, a ambição satisfaz-se no cumprimento do trabalho, e quanto maior a importância do trabalho menos espaço cede à ambição, deixando de haver lugar para caprichos infantis” (C 214). A ambição dos funcionários esgota-se no serviço das exigências do Castelo. Neste sentido, tudo o que fazem é resultado da função que ocupam. Os seus caprichos são resultado das exigências do Castelo, pelo que têm a utilidade de servi-lo. Aqueles que estão ao serviço do Castelo estão ao abrigo, portanto, de leis diferentes dos que não estão; ao serviço do Castelo, um modo de vida



insólito é interpretado como uma consequência desse serviço, é uma habilidade e não uma necessidade.

O Castelo e o Grande Teatro de Oklahoma são, assim, dois operadores especiais: sob a sua alçada, às acções não se associam qualidades. Tanto os artistas do Grande Teatro de Oklahoma como aqueles que agem sob determinação do Castelo, exercem actividades estéreis, actividades que valem por si e não pela sua relação com o mundo; tal como, no Grande Teatro de Oklahoma, Karl encontra um espaço no qual a sua inépcia não é inepta, K. encontraria, numa eventual ordem do Castelo que lhe permitisse habitar na aldeia como agrimensor, uma forma de subsistir enquanto agrimensor que não exerce agrimensura.

O Castelo e o Grande Teatro de Oklahoma constituem-se como espaços privilegiados para aqueles que possuem vocações inconsequentes, para aqueles que possuem modos de vida bizarras, porque nesses espaços nada precisa de justificação. Nesses espaços, porque tudo tem um propósito – sendo o propósito o puro exercício de algo – até aquilo que não tem propósito passa a tê-lo. Aceder ao castelo ou empregar-se no Grande Teatro de Oklahoma é poder passar a fazer algo cujo único significado é o seu puro exercício. Kafka, enquanto alguém que tem de escrever, só pode justificar a sua natureza literária habitando um espaço parecido, um espaço em que a justificação fique suspensa: só num Grande Teatro do Oklahoma, em que todos os empregados têm um papel, ou num Castelo que valida todos os caprichos, poderia Kafka escrever direccionado para “o puro, o verdadeiro, o imutável” (D 386).

## BIBLIOGRAFIA ACTIVA

- JANOUGH, Gustav, *Conversations with Kafka*, (trad. Goronwy Rees) London: Quartet Books, 1985.
- KAFKA, Franz, *A Metamorfose*, (trad. Isabel Castro Silva) Lisboa: Relógio D'Água, 2005.
- , *Antologia de Páginas Íntimas*, (trad. Alfredo Margarido) Lisboa: Guimarães Editores, 1997.
- , *Letter to Father*, (trad. Karen Reppin) Prague: Vitalis, 2005.
- , *Letters to Felice*, (ed. Erich Heller and Jurgen Born) London: Vintage, 1999.
- , *Letters to Friends, Family, and Editors*, (trad. Richard and Clara Winston) New York: Schocken, 1977.
- , *Letters to Milena*, (ed. Willy Haas) London: Vintage, 1999.
- , *Letters to Ottla and The Family*, (trad. Richard and Clara Winston) New York: Schocken Books, 1982.
- , *O Castelo*, (trad. Isabel Castro Silva) Lisboa: Relógio D'Água, 2006.
- , *O Desaparecido*, (trad. José Miranda Justo) Lisboa: Relógio D'Água, 2004.
- , *O Processo*, (trad. Álvaro Gonçalves) Lisboa: Assírio & Alvim, 2006
- , *Os Contos: Textos Publicados em Vida do Autor*, (trad. Álvaro Gonçalves, José Maria Vieira Mendes e Manuel Resende) Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- , *Parábolas e Fragmentos*, (trad. João Barrento) Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- , *The Blue Octavo Notebooks*, (ed. Max Brod) Cambridge: Exact Change, 1991.
- , *The Collected Aphorisms*, (trad. Malcolm Pasley) London: Syrens, 1994.
- , *The Complete Short Stories*, (ed. Nahum N. Glatzer) London: Vintage, 1999.
- , *The Diaries of Franz Kafka: 1910-23*, (ed. Max Brod) London: Penguin, 1964.

## BIBLIOGRAFIA PASSIVA

- ADORNO, Theodor W., “Notes on Kafka”, in *Prisms*. Cambridge: MIT Press, 1995. 243-271.
- ALLEN, Danielle, “Sounding Silence”, in *Kafka’s Selected Stories*, (ed. Stanley Corngold) New York: Norton, 2007. 235-246.
- BATAILLE, Georges. “Kafka”, in *A Literatura e o Mal*, (trad. António Borges Coelho) Lisboa: Vega, 1998.
- BENJAMIN, Walter, *Selected Writings*, Boston, Harvard UP, 2002.
- BOULBY, Mark, “Kafka’s End: A Reassessment on The Burrow”, in *The German Quarterly*, Vol. 55, No.2 (Mar, 1982), 175-185.
- BROD, Max, *The Biography of Franz Kafka*, (trad. G. Humphreys Roberts) London: Secker & Warburg, 1948.
- CAMPOS, Álvaro, “Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro”, in *Obra Essencial de Fernando Pessoa: Prosa Publicada em Vida*. (ed. Richard Zenith) Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- CITATI, Pietro, *Kafka: Viagem às profundezas de uma alma*, (trad. Ernesto Sampaio) Lisboa: Cotovia, 2001.
- COLLIGNON, Jean, “Kafka’s Humor”, in *Yale French Studies*, No.16, Foray Through Existencialism (1955), 53-62.
- CORNGOLD, Stanley, *Franz Kafka: The Necessity of Form*, New York: Cornell UP, 1988.
- CORNGOLD, Stanley, *Lambent Traces*, Princeton: Princeton UP, 2004.
- DELEUZE, Gilles e Félix GUATTARI, *Kafka: Para uma literatura menor*, (trad. Rafael Godinho) Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

- FOULKES, A. P., “Kafka’s Cage Image”, in *MLN*, Vol.82, No.4, German Issue (Oct, 1967), 462-471.
- GESS, Nicola. “The Politics of Listening: The Power of Song in Kafka’s *Josefine, the Singer*”, in *Kafka’s Selected Stories*, (ed. Stanley Corngold) New York: Norton, 2007. 275- 288.
- GRAY, Ronald, *Franz Kafka*, London: Cambridge University, 1973.
- HARGRAVES, John. A., “Kafka and Silence: An Alternate View of Music”, in *Kafka’s Selected Stories*, (ed. Stanley Corngold) New York: Norton, 2007. 321-333.
- HINDERER, Walter, “An Anecdote by Kafka: A *Fratricide*”, in *Kafka’s Selected Stories*, (ed. Stanley Corngold) New York: Norton, 2007. 246-252.
- KRACAUER, Sigfried, “Franz Kafka: On His Posthumous Works”, in *The Mass Ornament: Weimar Essays*, (trad. Thomas Y. Levin) Boston: Harvard UP, 1995. 267-278.
- KOELB, Clayton, “Kafka Imagines His Readers: The Rhetoric of “Josefine die Sängerin” and “Der Bau”, in *A Companion to the Works of Franz Kafka*, (ed. James Rolleston) New York: Camden House, 2006, 347-359.
- KURZ, Gerhard, “The Rustling of Stillness: Approaches to Kafka’s *The Burrow*”, in *Kafka’s Selected Stories*, (ed. Stanley Corngold) New York: Norton, 2007. 333-355.
- LUKÁCS, Georg, *The Meaning of Contemporary Realism*, (trad. John and Necke Mander) Monmouth: Merlin Press, 2006.
- MACHÉ, Britta, “The Noise in the Burrow: Kafka’s Final Dilemma”, in *The German Quarterly*, Vol. 55, No.4 (Nov, 1982), 526-540.
- NABOKOV, Vladimir, “A Metamorphose”, in *Aulas de Literatura*, (trad. Salvato Telles de Menezes) Lisboa: Relógio D’Água, 2004. 291-326.

- NIETZSCHE, Friedrich, *O Nascimento da Tragédia e Acerca da Verdade e da Mentira*, (trad. Teresa R. Cadete e Helga Hooek Quadrado) Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- NORRIS, Margot, "Kafka's Josefine: The Animal as the Negative Site of Narration", in *MLN*, Vol.98, No.3, German Issue (Apr, 1983), 366-383.
- PASCAL, Roy, *Kafka's Narrators: a study of his stories and sketches*, London: Cambridge University, 1982.
- ROBERT, Marthe, *Franz Kafka*, (trad. José Manuel Simões) Lisboa: Presença, 1963.
- ROBERTSON, Ritchie, *Kafka: Judaism, Politics, and Literature*, Oxford: Clarendon, 1985.
- SNYDER, Verne P., "Kafka's "Burrow": A Speculative Analysis", in *Twentieth Century Literature*, Vol.27, No.2 (Summer, 1981), 113-126.
- SOKEL, Walter, "Identity or Individual, Past or Present", in *Kafka's Selected Stories*, (ed. Stanley Corngold) New York: Norton, 2007. 252-275.
- STEINER, George, "A Note on Kafka's Trial", in *No Passion Spent: Essays 1978-1996*. London: Faber and Faber, 1996. 239-252.
- STEINER, George, "K", in *Linguagem e Silêncio: Ensaio Sobre a Crise da Palavra*. (trad. José António Arantes) São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 156-164.
- STINE, Peter, "Franz Kafka and Animals", in *Contemporary Literature*, Vol.22, No.1 (Winter, 1981), 58-80.
- THEISEN, Bianca, "Kafka's Circus Turns: "Auf der Galerie" and "Erstes Leid", in *A Companion to the Works of Franz Kafka*, (ed. James Rolleston) New York: Camden House, 2006, 171-186.
- VILLAS-BOAS, Gonçalo e Zaida Rocha FERREIRA (org.), *Kafka. Perspectivas e Leituras do Universo Kafkiano*, Lisboa: apaginastantas, 1984.